University of Alberta

Die intellektuellen und künstlerischen Männerfiguren in Gerhart Hauptmanns naturalistischen Dramen

Zur Rolle der selbstbewußten Reflexion im naturalistischen Drama von Ibsen zu Hauptmann

by

Jasna Savovic

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts

Department of Germanic Languages

Edmonton, Alberta

Fall, 1996

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-18180-4

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author: Jasna Savovic

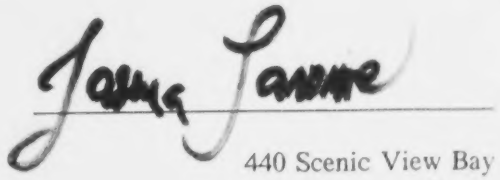
Title of Thesis: Die intellektuellen und künstlerischen Männerfiguren in Gerhart Hauptmanns naturalistischen Dramen

Degree: Master of Arts

Year this Degree Granted: 1996

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly, or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.



440 Scenic View Bay
Calgary, Alberta
T3L 1Z4 Canada

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled Die intellektuellen und künstlerischen Männerfiguren in Gerhart Hauptmanns naturalistischen Dramen submitted by Jasna Savovic in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dr.R Whitinger

Dr. M Henn

Dr. N Rahimieh

Abstrakt

Man versteht gewöhnlich den Naturalismus als eine noch genauere, objektiv realistische Hinwendung zu modernen sozialen Problemen. Doch scheint es, daß diese Stellungnahme zu vereinfacht ist und daß dieser scheinbar nur realistisch genaue, photographische Naturalismus auch überraschend selbstbewußt ist. Er macht nämlich darauf aufmerksam, wie seine eigene Darstellung eine poetisch gestaltete ist und webt diese Thematisierung der Poesie in die soziale Thematik sinnvoll hinein. Die vorliegende Arbeit möchte dazu einen Beitrag anhand von den intellektuellen und künstlerischen Männern bei Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen leisten. Oft haben diese Männer mit "Werken" zu tun; oft gehen sie mit Büchern oder bekannten Poeten um. Sie bekennen sich zu traditionellen Idealisten oder sie verneinen neuere, 'poetische' Realisten. Durch die Analyse dieser Figuren kann man die stark selbstironische, selbstreflexive Komponente dieser Dramen sehen, die man oft verkennt und somit den Zusammenhang dieser Dramen mit wichtigen Entwicklungen im modernen Drama vernachläßigt. Die Arbeit behandelt vier naturalistische Dramen von Gerhart Hauptmann — *Vor Sonnenaufgang*, *Einsame Menschen*, *Kollege Crampton* und *Die Ratten*

— und bespricht jedes im Zusammenhang mit vergleichbaren Dramen von Henrik Ibsen, um zu zeigen, wie schon diese frühen naturalistischen Dramen Ansätze zu diesem selbstreflexiven Aspekt des modernen Dramas beitragen.

Abstract

The prevailing tendency to understand naturalist works in German literature of the late nineteenth century merely in terms of their more exact, objectively realistic turn to modern social problems proves superficial in the light of the high degree of self-reflexivity exhibited by major works of that movement. Major naturalist dramas by Ibsen, Hauptmann, Holz, and Schlaf repeatedly and prominently draw attention to the fact that their own presentation is itself a poetically structured one, and they make the potentials and problems of poetic activity into an important theme that is closely linked with their social themes. This study contributes to the understanding of this aspect of naturalist drama by focusing on the portrayal of intellectual and artistic male figures in plays by Gerhart Hauptmann and Henrik Ibsen. These characters often concern themselves with textual and artistic "works." They are frequently occupied with books, for example, or they often refer to well-known authors and artists, in some cases affirming traditional idealistic writers, in other cases rejecting the all too 'poetic' realism of more recent writers. The analysis of these figures reveals a strongly self-ironic, self-reflexive component of these dramas that critics have

often failed to see — and in so doing neglected the relationship of these plays to important developments in modern drama. This study discusses four naturalist dramas by Gerhart Hauptmann — *Vor Sonnenaufgang* (Before Sunrise), *Einsame Menschen* (Lonely Lives), *Kollege Crampton* (Colleague Crampton), and *Die Ratten* (The Rats) — and discusses each in its relationship to comparable dramas by Henrik Ibsen. In so doing, it shows how even these early naturalist dramas represent early contributions to this self-reflexive element of modern drama.

Inhaltsverzeichnis

I. Ziel und Zweck der Arbeit — Seite 1

II. Im Namen der Ideologie über Leichen gehen:
Gregers Werle und Alfred Loth — 11
Wildente — 14
Vor Sonnenaufgang — 28

III. Die Sehnsucht des Intellektuellen nach dem Neuen:
Johannes Rosmer und Johannes Vockerat — 42
Rosmersholm — 45
Einsame Menschen — 54

IV. Der ironisch dargestellte Erfolg des Idealisten:
Thomas Stockmann und Harry Crampton — 65
Ein Volksfeind — 66
Kollege Crampton — 74

V. Der Intellektuelle und der Künstler als Sprachrohr des Dichters:
Arnold Rubek und Erich Spitta — 84
Wenn wir Toten erwachen — 85
Die Ratten — 93

VI. Schlußbemerkung — 103

Bibliographie — 109

I.

Ziel und Zweck der Arbeit

Die vorliegende Arbeit behandelt in erster Linie Gerhart Hauptmanns Darstellung von künstlerischen und intellektuellen Männern in seinen naturalistischen Dramen zwischen 1889 und 1911, und zwar von seinem Erstling *Vor Sonnenaufgang* (1889) zu den *Ratten* (1911). In dieser Hinsicht berücksichtigt die Arbeit auch die Vergleichsmöglichkeiten zwischen Hauptmanns Dramen und anderen wichtigen Dramen des europäischen und deutschen Naturalismus, besonders den Dramen von Henrik Ibsen aber auch Sudermann und Holz/Schlaf. Eine solche Untersuchung hat allerdings nicht nur zum Ziel, einen weiteren Beitrag zum Verständnis der Rolle deutscher Dichter in der Entwicklung des Dramas im europäischen Naturalismus zu leisten, sondern auch ein bis jetzt nur angedeutetes Gebiet in der Entwicklung des modernen Dramas zu ergänzen, nämlich den Beitrag des naturalistischen Dramas zu einer Wende im modernen Drama zwischen 1880 und 1930 zur Selbstreflexivität bzw. zur selbstreflexiven Thematisierung des problematischen Verhältnisses von Kunst, Literatur und Drama zu moralischen und sozialen Problemen. Das Ziel ist also

nicht nur, auf Ähnlichkeiten oder Kontraste zwischen Hauptmanns und Ibsens Gestalten hinzuweisen, sondern auch auf einen oft vernachläßigten Aspekt des Naturalismus in ihrem Werk aufzuzeigen.

Die realistische Hinwendung der Dramen des Naturalismus zu modernen sozialen Problemen ist schon bekannt. Doch scheint es, daß man in der Literaturkritik eine ironische Komponente dieser Dramen verkennt, die darin besteht, daß sie über die Figuren sprechen, die den Dichtern selbst ähnlich sind. Die in vielen modernen Dramen seit der Goethezeit spürbare Neigung zu poetologischer Selbstreflexivität wird zur Zeit der Krise des modernen Dramas zwischen 1880 und 1930 besonders deutlich (vgl. Szondi 18), und läßt sich demzufolge auch in den naturalistischen Dramen von Ibsen, Hauptmann und Tschechow konstatieren (vgl. Rogowski 9). Die Werke dieser Zeit schließen nicht nur die sozialen Fragen ein, sondern auch die Fragen nach den Problemen der Kunst und des Dramas, und in ihnen finden wir eine Art Diskussion über die Tradition des dramatischen Genres. Rogowski konstatiert in Anton Tschechows Drama *Die Möwe* (1896) z.B., wie die Gestalten eine Diskussion über Literatur und Drama führen. Oder in späteren Dramen von Hauptmann (*Die Ratten,* 1911) und Ibsen (*Wenn wir Toten erwachen,* 1899) sieht er die ähnliche Thematisierung von künstlerischer und dramatischer Tätigkeit, wodurch diese Dramen "highly self-referential" (Rogowski 9) werden.

Aber schon die frühnaturalistischen Dramen um 1890 zeigen Ansätze zu dieser selbstreflexiven Thematisierung von Drama und Kunst, die dann so deutlich in den von Rogowski hervorgehobenen Theaterstücken hervortritt. Schon die Studie *Papa Hamlet* (1889) von Holz und Schlaf und auch die Skizzen *Dachstubenidyll* und *Papierne Passion* befassen sich mit der möglichen Haltung der Kunst oder der Poesie oder des Künstlers zur modernen Welt, und zwar nicht auf eine selbstbemitleidende Weise, sondern auch z.T. selbstkritisch. Dann entwickelt sich diese Tendenz weiter im Drama *Die Familie Selicke* (1890), zu dem Ibsens *Gespenster* und Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* einen inhaltlichen Bezug andeuten (vgl. Kafitz 225). In Dramen von Holz/Schlaf, Ibsen und Hauptmann erscheint oft eine Kombination von sozialen und poetologischen Themen. Sie evozieren Werke, die, ähnlich wie das vorliegende Drama, soziale Probleme behandeln oder sogar über das Verhältnis der Kunst zu sozialen Problemen reflektieren. In Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* z.B. besprechen Loth und Helene unter anderem Zola und Ibsen, während in seinem Drama *Einsame Menschen* (1890) eine Diskussion über Garschins Novelle *Die Künstler* stattfindet.

In seiner Wendung zur Selbstreflexion ist Hauptmann wohl von seinem Vorgänger Ibsen angeregt worden, wobei er Aspekte von Ibsen weiterentwickelt, die auch für Hauptmanns Verhältnis zu sozialen Problemen wichtig sind. Die deutlichen Echos von Ibsen, die

Hauptmanns Dramen enthalten, beweisen, wie gut Hauptmann Ibsens Dramen kannte, und Hauptmann selbst betonte schon in seinem Tagebuch vom 12. März 1898, daß er von Ibsen inspiriert wurde und ihn verehrte (Hauptmann, 1987, 160). Die Bekanntschaft und Verehrung des norwegischen Schriftstellers sind ganz deutlich an Hauptmanns frühen Stücken abzulesen. Deutlich lassen sich Echos von Ibsens Werk in der Struktur, Thematik und Motivik von Hauptmanns naturalistischen Dramen häufen. Man braucht nur auf die offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen Loth und Werle in den Dramen *Vor Sonnenaufgang* und *Die Wildente* zu verweisen, wobei Hauptmanns Drama ein Höhe- und Wendepunkt in der Rezeption Ibsens in Deutschland darstellt (vgl. Rüdiger 229).

Ibsen und Hauptmann sind seit langem als Dramatiker bekannt, die moderne soziale Probleme realistisch behandelt haben. Eine Analyse ihrer Dramen macht deutlich, daß sich die beiden in den meisten Fällen mit den Intellektuellen beschäftigten. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in der Tatsache, daß sie selbst Intellektuelle waren und daß die Probleme dieser Gestalten in den Dramen eigentlich die Probleme Ibsens und Hauptmanns widerspiegeln. Die Einführung dieser Figuren hat aber nicht zum Ziel, eigene Ideale des Dichters zu verkünden oder zu einer selbstheroisierenden Behandlung eigener Probleme zu führen. Sie ist eher eine kritische und selbstironische

Reflexion über die Möglichkeiten und Probleme des dem Dichter verwandten, bürgerlichen, liberalen, gebildeten, jungen Künstlers oder Denkers und seinem Verhältnis zu den sozialen Problemen der modernen Welt. Diese Tatsache ist hauptsächlich verbunden mit "real-life" und "literary reference" (Hornby 95), die fast jedes dramatische Werk von Ibsen und Hauptmann enthält. Mit "real-life"-Bezügen spielt der Dichter auf jemanden aus seinem Leben oder auf sich selbst an, wobei Figuren wie Loth z.B. an Kollegen von Hauptmann, also ihm verwandte Denker und Intellektuelle wie Alfred Ploetz und Ferdinand Simon erinnern. Die Darstellung von Figuren wie Loth steht oft im Zusammenhang mit anderen Elementen in diesen Dramen, nämlich mit literarischen Bezügen, wobei durch die Erwähnung oder Evozierung eines Werks, eines Autors oder einer wichtigen Gestalt eine künstlerische, literarische und intellektuelle Tätigkeit vergegenwärtigt wird. Hauptmanns Dramen sind reich an Hinweisen auf traditionelle Kunst und Literatur und verdeutlichen auf diese Weise das Verhältnis zwischen Kunst und sozialen Problemen (Whitinger 83). Es gibt Passagen, in denen andere Werke oder Autoren zitiert oder diskutiert werden, oder Passagen, in denen Figuren mit einer künstlerischen oder dramatischen Tätigkeit umgehen und womit das Werk kritisch über traditionelle Kunst und auch selbstkritisch über sich selbst reflektiert. So ist z.B. Loth ein Intellektueller, der im Drama oft mit literarischen Hinweisen auf Texte

und Figuren wie Felix Dahn, Luther oder die Bibel spielt, wobei aber das Drama selbst, mit seiner Widmung an Bjarne Holmsen, mit der Beschwörung Ibsens, Goethes und Lessings, ähnlich referierend umgeht. Das Drama enthält also einen kleinen Spiegel seines Verfassers, der auch ein Intellektueller ist, der gerne alte Texte und Heroen evoziert. So ist die Gestalt Loths nicht nur ein Bild damaliger Intellektueller, sondern auch ein Spiegelbild der Persönlichkeit des dichterisch tätigen Autors selbst.

Die Identifizierung des Autors mit seinen Intellektuellen oder Künstlern sieht man besonders in Hauptmanns späterem Drama *Die Ratten*, in dem der Theologiestudent Erich Spitta poetologische und literarische Anschauungen Hauptmanns zum Ausdruck bringt. Bei Ibsen dagegen reflektiert in *Wenn wir Toten erwachen* ein Künstler die Anschauungen Ibsens in Hinsicht auf sein ganzes Schaffen. Man neigt dazu, diese Figuren als Sprachrohr der Dichter zu mißverstehen. Denn obwohl Ibsen und Hauptmann viel mit ihren Intellektuellen und Künstlern gemeinsam haben, stellen sie diese doch auch sehr ironisch und kritisch dar. Während sie diese Figuren in den meisten Fällen zur eigenen Kritik an der Gesellschaft und ihren Konventionen benutzen, sind diese auch der Gegenstand der Kritik der Dichter, wobei man diese Kritik oft als Selbstkritik der eigenen Anschauungen und Ideale betrachten kann.

Die realistischen und naturalistischen Dramen von Hauptmann und Ibsen, die im Bezug auf dieses Thema wesentlich sind, zeigen die Intellektuellen in ihrem Aufstand gegen die Gesellschaft, gegen die Konventionen und die Autorität der Eltern. Im Bezug auf Hauptmann und sein Werk bezeichnet Alan Marshall die Zeit um die Jahre 1890 als "an age with new scientific and philosophical ideas becoming increasingly widespread," und fährt fort: "This is attested by the lives of many Naturalists themselves and reflected in a number of their works" (Marshall 295). Ibsen hatte dabei eine große Wirkung auf die deutschen Naturalisten und diese Wirkung beruhte auf "seinem Wahrheitsstreben und seiner . . . Stellungnahme für die freie Entwicklung der Persönlichkeit, auf seiner Gesellschaftskritik und fortschrittlichen Dramentechnik" (Hoefert 4). Die Weise, in der Ibsen und Hauptmann ihre Intellektuellen und Künstler dargestellt hatten, beruht mehr oder weniger in der Ironie, der Kritik und dem Zweifel an der intellektuellen Tätigkeit (vgl. Haakonsen 215). Entweder sind diese Gestalten Versager und Schwätzer (Werle, Loth), Schwächlinge (Rosmer, Vockerat), oder lustige Narren (Stockmann, Crampton), deren "Ansprüche auf eine führende Rolle in keinem Verhältnis stehen zu [ihrer] Kraft, Einsicht, Intelligenz oder Leistungsfähigkeit" (Schulz 322). Ihr Denken ist "durch ein Mißverhältnis von Wollen und Können" (Bering 44) gekennzeichnet, und so wirken und leben sie mit Idealen und

Ideen, die auf falschen Voraussetzungen beruhen. Sie sehnen sich nach der Verwirklichung dieser Ideale. Sie träumen von einem höheren Zustand, der entweder im Sieg der Wahrheit über die Lüge und im Kampf für das Glück aller oder im Kampf gegen die Konventionen und die Autorität der Eltern seine Verwirklichung finden kann. Besessen von ihren Idealen verlieren sie das Verständnis für das Reale und leben so in der ständigen Sehnsucht, das Leben zu sehen, wie es sein sollte, und nicht, wie es wirklich ist. In dieser Sehnsucht zeigen sie entweder eine Gefühls- und Herzlosigkeit den anderen gegenüber oder eine Schwäche und ein komisches oder sogar kindisches Benehmen. Und während einige von ihnen in diesem Fanatismus den Tod anderer verursachen, begehen die anderen Selbstmord. Der ständige Kampf zwischen Wollen und Können wird zum Lebensinhalt der Intellektuellen, die eigentlich keine Persönlichkeiten sind, "genialisch aber nie Genies, Berufene ohne Zweifel, aber niemals Auserwählte, sondern Versucher und Pfuscher" (Thalmann 21).

Die Hauptdramen von Ibsen und Hauptmann zeigen diese Intellektuellen am besten. Aber gleichzeitig zeigen sie besonders deutlich, daß die Entwicklung des Naturalismus weit mehr als die radikale Wendung zu objektiver, photographisch genauer Wiedergabe der Wirklichkeit ist. Sie ist auch ein wichtiger Schritt hin zu moderneren Tendenzen wie "implizierte Dramaturgie."

Eine erste Gruppe von Intellektuellen bilden Alfred Loth in *Vor Sonnenaufgang* und Gregers Werle in *Die Wildente*. Sie sind Egoisten und Fanatiker ihrer Ideale. Diese zwei Intellektuellen halten sich für Apostel, die in eine rückständige Umwelt kommen und die Situation ändern wollen, in der Tat aber in allem versagen und die schon bedrohten Menschen um ihres höheren Zweckes willen mißbrauchen.

Die Intellektuellen der zweiten Gruppe, Johannes Vockerat in *Einsame Menschen* und Johannes Rosmer in *Rosmersholm,* gehören zu einer Übergangszeit, beschäftigen sich mit fortschrittlichen Ideen, aber hängen noch immer am alten System. Sie sind Schwächlinge, die nicht imstande sind, ihre Probleme zu meistern, sondern ein Leben im Traum führen. Und eines Tages, wenn dieser Traum verschwindet und die Wirklichkeit mit ihrer ganzen Kraft zu wirken beginnt, finden sie im Selbstmord die einzige Rettung.

Der ironisch dargestellte Erfolg des Idealisten ist in Harry Crampton in *Kollege Crampton* und Thomas Stockmann in *Ein Volksfeind* zu sehen. Sie bilden auf diese Weise die dritte Gruppe von Ibsens und Hauptmanns Intellektuellen und Künstlern, die sich von den anderen zwei Gruppen dadurch unterscheidet, daß die beiden Dramen mit einem offenen Schluß, mit einer nichtkatastrophalen Kollision zwischen dem Intellektuellen und der Realität enden.

Die Dramen *Die Ratten* und *Wenn wir Toten erwachen* bilden die letzte Gruppe, in der Hauptmann und Ibsen den Höhepunkt in der Tendenz zur Selbstreflexion erreichen.

II.

Im Namen der Ideologie über Leichen gehen: Gregers Werle und Alfred Loth

Viele außer- und innentextliche Einzelheiten im Drama *Vor Sonnenaufgang* zeigen, daß viele Ähnlichkeiten zwischen Hauptmanns Drama und einigen Dramen Ibsens - vor allem *Die Wildente* und auch *Gespenster* - darüber sinnvoll spekulieren lassen, daß Hauptmann mit seinem Drama Aspekte von Ibsens Stücken "weiterdenkt" oder konstruktiv "parodiert." Das passiert besonders in Hinsicht auf die intellektuellen Männer, deren Verhältnis zu ihren Idealen die realen Verhältnisse der eingeengten Frauen im Drama eher verschlimmern als verbessern. Die Uraufführung von *Vor Sonnenaufgang* folgt direkt auf eine wichtige Aufführung von *Ibsens Gespenster* am 9. Januar 1887, mit der die entscheidende Wende in der Herausbildung des naturalistischen Dramas beginnt. Die führenden Naturalisten bekannten sich zu Hauptmanns Erstling und damit auch zu der deutlichen Vorbildwirkung Henrik Ibsens, und selbst Hauptmann hat von der großen Wirkung gesprochen, die die Aufführung der *Gespenster* auf ihn ausgeübt hat (Hauptmann, 1963, 196).

Hauptmanns Erstling stellt dabei ein absichtliches Weiterdenken von Ibsens Problem dar, das er in den *Gespenstern* (1881) und dann später in der *Wildente* (1884)dargestellt hatte, nämlich das Problem der Vererbung. Die Einzelheiten in Hauptmanns Drama sehen dabei schon wie bewußte Anspielungen auf Ibsen aus. Schon der Titel - *Vor Sonnenaufgang* - evoziert seinen Vorgänger auf der Freien Bühne, denn das Drama *Gespenster* endet auch mit einer Todesszene, die vor Sonnenaufgang passiert. Hauptmanns Drama verwendet dann die bekannte Werle-Bemerkung aus der *Wildente* von dem "Letzten an der Tafel" und auch das Spiel mit den Vögeln und die Rolle von praktisch denkenden Ärzten evozieren Ibsens Drama. Hauptmanns Intellektueller Loth evoziert Ibsen selbst im zweiten Akt.

In Hinsicht auf Thematik, Struktur und Handlung zeigen *Vor Sonnenaufgang* und *Die Wildente* wesentliche Ähnlichkeiten. Die Handlung in den beiden Dramen entwickelt den Selbstmord einer jungen Frau, die eine Krankheit von ihrem Vater geerbt hat. Bei Ibsen ist die junge Frau ein zehnjähriges Mädchen, die wie ein gefangener Vogel von jagenden, besitzergreifenden Männern in einer erbkranken Welt lebt. Bei Hauptmann ist sie eine Erwachsene. Einerseits stehen ihnen die scheinbaren Idealisten wie Ekdahl oder Zyniker wie Hoffmann gegenüber, andererseits zynische Ärzte wie Relling und Schimmelpfennig. In eine solche Situation kommt dann ein

Intellektueller, ein Bote aus der Ferne, der "als Auslöser der dramatischen Verwicklung" (Sprengel, 1984, 71) dient. Der Intellektuelle bietet dieser gefangenen Frau einen Ausweg aus ihrer schwierigen Situation, verläßt sie aber im gleichen Zustand, in dem sie war, während er fortfährt, den angeblichen Helden zu spielen, womit seine "Mission" in Frage gestellt wird.

Der biographische Hintergrund der beiden Dramen weist auf das Gemeinsame der Idealisten Gregers Werle und Alfred Loth hin, doch sind Werle und Loth keinesfalls als Sprachrohr der Autoren zu betrachten. Obwohl Loth ein Intellektueller ist, der als ein gebildeter Bürger sich gerne, wie sein Schöpfer Hauptmann, mit den Problemen der unteren Klassen identifiziert, ist er im Drama sehr negativ dargestellt, und die größte Kritik Hauptmanns wird an ihm und seiner Ideologie ausgeübt. Ähnliches gilt für Gregers, der mit seinen Idealen die Jugendideale Ibsens evoziert, zu denen sich der Autor sehr kritisch stellt. Doch sind nicht nur Gregers und Loth Gegenstand der Kritik, sondern auch die manipulierenden Männer Hoffmann, Schimmelpfennig, und auch der Idealist Hjalmar Ekdahl. Durch ihr unmenschliches Handeln den gefangenen Frauen gegenüber erfüllen sie die Rolle der sogenannten Vogeljäger. In diesem Kontext scheint es aber, daß Hauptmann noch kritischer als Ibsen verfährt. Denn während Hauptmanns Schimmelpfennig die junge Frau Helene in einer

alkoholsüchtigen Umgebung zurückläßt und ihr keine Möglichkeit zur Rettung gibt, zeigt Ibsens Relling Besorgnis für Hedwig. Er will Ekdahls Illusionen bewahren und gibt ihnen so die Möglichkeit des Überlebens. Wesentlich aber ist, daß die drei Männer, Hoffmann, Schimmelpfennig und Relling, die Heuchelei der Gesellschaft verkörpern, die die beiden Dramen und ihre Autoren stark kritisieren.

Doch basieren die beiden Dramen nicht nur auf einer kritischen Darstellung der verdächtigen intellektuellen Tätigkeit. Mehr als das versuchen sie, einen Grund für den Mißerfolg ihrer Helden zu finden. In diesem Sinne zeigen sie, wie das Hauptproblem des Intellektuellen in seinen falschen Weltanschauungen liegt. Er neigt zum Idealisieren und Versinken in eine Welt, die nichts mit seiner wirklichen Situation zu tun hat. Hauptmanns Drama verbindet somit, noch mehr als Ibsens, den Idealismus des Intellektuellen mit der traditionellen Literatur, in der man eine Flucht vor den realen sozialen Problemen sucht. Dadurch wird auch das Verhältnis der Kunst und Poesie zur Wirklichkeit ein bedeutendes Thema, das sich durch diese zwei Dramen zieht.

Die Wildente

In seinem Drama *Die Wildente*, das im Jahre 1884 entstanden ist, gestaltet Ibsen in der Figur Gregers Werle auf ironische Weise einen Intellektuellen; der sich dazu berufen fühlt, das Leben und Schicksal der

Leute um sich herum zu ändern und mit seinen Ideen über die Wahrheit diese Leute einem Experiment unterziehen zu müssen.

Die Literaturkritiker betonten seit langem, daß der Intellektuelle und Idealist Gregers Werle weitgehend die Züge des Dichters in seinen jüngeren Jahren trägt (vgl. Stuyver 336; Wais 195). Zu dieser Zeit war Ibsen, wie sein Held im Drama, der Wahrheitsstreber, der die Wahrheit als den wichtigsten Teil des Lebens betrachtete. Aber nicht nur Werle, sondern auch andere Gestalten, wie Hjalmar Ekdahl und Dr. Relling, spiegeln verschiedene Aspekte des Dichters wider. Diese drei Gestalten benutzte Ibsen dazu, entweder seine Jugendideale satirisch darzustellen oder Kritik an der Gesellschaft und ihrer Heuchelei zu üben. Die größte Aufmerksamkeit der Literaturkritik verdient der Intellektuelle Gregers Werle, dessen Wahrheitsstreben Ibsen verspottete, aber dadurch gleichzeitig aus seinem Drama eine Satire auf sich selbst und seine eigenen Jugendideale machte, da sein Held als "caricature portrait" (Montrose 445) von dem Dichter erscheint.

Zur Zeit der Entstehung dieses Dramas war der Dichter 56 Jahre alt. In diesem Alter ging er von neuen Weltanschauungen aus, mit denen er die Ideale seiner Jugend ironisch betrachtete. Es scheint, daß Ibsen mit der *Wildente* alle seine ehemaligen Ideale als sinnlos und Ideale im allgemeinen als gefährlich bezeichnen wollte. Diese Absicht gelang ihm durch die Darstellung eines Intellektuellen, der dazu bereit ist, alles und

alle, die seinem Ideal nicht entsprechen, zu vernichten. Das Drama enthält das Gespräch zwischen dem alten und jungen Ibsen, jener wird von Dr. Relling, dieser von Gregers Werle verkörpert. Doch, das bedeutet nicht, daß ihre Funktion im Drama einseitig ist, denn in einigen Fragen stimmt Ibsen mit seinem Intellektuellen Werle überein, während Relling oft zum Gegenstand der Kritik wird. Ibsen nimmt auf diese Weise eigentlich "einen Standpunkt über beide ein, der ihre beiden entgegengesetzten Auffassungen vereint und umspannt" (Engert 163). Das Drama erscheint so als Mittel Ibsens, seine eigenen Anschauungen über die intellektuelle Tätigkeit und gleichzeitig über die Gesellschaft und deren Heuchelei, an der das Drama scharfe Kritik übt, zu äußern.

Das Drama trägt den symbolischen Titel "Die Wildente," deren Bedeutung über die einfache Vogelbezeichnung hinausgeht. Als ein gefangener Vogel und weibliches Wesen symbolisiert die Wildente das Schicksal und Leben der jungen Hedwig, die das Opfer des Wahrheitsfanatikers Werle und seiner Ideologie wird. Ihre Herkunft, wie die der Wildente, bleibt durch das ganze Drama hindurch ein Rätsel, das sie selbst im dritten Akt mit den folgenden Worten unbewußt berührt: "Niemand kennt sie [die Wildente] und niemand weiß, wo sie her ist" (III, 78).[1] Die Wildente wird dann auch zum Symbol für die Familie

---

[1] Henrik Ibsen, *Die Wildente. Schauspiel in fünf Aufzügen* (Berlin: Steglitz, 1907). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

Ekdahl, deren Überleben, wie auch das des Vogels, von einem Menschen oder dem Jäger abhängt. Die Rolle des Jägers übernimmt im Drama der Intellektuelle Gregers Werle, der mit dem Leben dieser Leute experimentiert und dieses Experiment zu genießen scheint. Und wie die Wildente als Vogel in der ständigen Gefahr schwebt, von dem Jäger getötet zu werden, so beginnt diese Gefahr der jungen Hedwig und ihrer Familie zu drohen. Schon mit der Ankunft in seinem Geburtsort beginnt Werle mit einem Experiment, indem er, besessen von seinem Wahrheitsideal, in einer schon gespannten und bedrohten häuslichen Sphäre dieses Ideal zu verwirklichen versucht. Durch seine Ankunft bringt er "latente Spannungen und Konflikte zum Ausbruch" und setzt "den Enthüllungsprozeß in Gang" (Linduschka 185).

Gregers ist der Intellektuelle und Idealist, der das Leben und die Lebenssituationen aus seiner unreifen aber leider auch kranken jugendlichen Perspektive betrachtet und sich als "Apostel" (Bellmann 38) fühlt, der eine Mission durchführen muß. Seine Mission sieht Werle in der Durchführung der wichtigen Ideologie seines Lebens, nämlich in dem Kampf gegen die Lebenslüge und für die Wahrheit. Diese, sagen wir in seinem Fall, sinnlose Theorie ist in diesem jungen Mann so verwurzelt, daß er sonst nichts wahrnimmt. Im Ganzen ist er taub und blind für alles andere außer seiner Ideologie, und im "Kampf" für das Ziel, dem Freund Hjalmar, der seiner Meinung noch mit einer Lüge

lebt, die Augen zu öffnen und ihn auf diese Weise glücklich zu machen, zeigt der junge Idealist das Gefährlichste an seinem Wesen, nämlich "sein völliger Mangel an Menschenkenntnis" (Engert 160). Denn all sein Denken ist "abstrakt" und "bewegt sich außerhalb der Realität" (Bering 45).

Gregers Werle kommt zum Hochzeitsfest seines Vaters nach Hause. An diesem Abend begegnet er dem Freund aus den Studentenjahren, Hjalmar Ekdahl. Werle erfährt von Hjalmars Ehe mit Gina, dem ehemaligen Hausmädchen im Hause seines Vaters. Diese junge Frau ist für Gregers Werle ein Synonym für die Vergangenheit und das schwere Leben seiner Mutter, die gestorben ist. Gregers Werle gibt dem Vater die Schuld an ihrem Tod, denn der alte Werle betrog seine Ehefrau mit anderen Frauen, unter denen auch Gina war. Da die Ehe seiner Eltern für Gregers Werle nur eine große Lüge war, träumt der junge Idealist von einer glücklichen Ehe, von einem Leben ohne Lüge. Hjalmars Leben und Ehe scheint ihm zur Durchführung seiner Ideologie der Wahrheit gut geeignet zu sein, und Gregers Ziel ist es, dem Freund die Wahrheit über seine Ehefrau zu enthüllen.

Gregers Werle gehört zu den jungen Männern, die in der Begegnung mit dem Neuen gegen die Vaterwelt protestieren. Seine Weltanschauungen stimmen keinesfalls mit denen des alten Werle überein. Der Vater ist für Gregers Werle ein Lügner, der die Lüge als

seine Lebensweise gewählt hat und damit lebt. Sein Sohn verachtet ihn, fühlt nur Haß für ihn, und wartet auf den Tag, an dem sein Vater alle seine Sünden büßt. Es ist möglich, daß Ibsen dabei die Absicht hatte, durch den alten Werle auch seinen eigenen Vater zu implizieren, denn der Dichter selbst bezeichnete seinen Vater als "aggressiv" und "brutal" (Stuyver 1). Die Wahrheitsideologie und der Haß dem Vater gegenüber sind zwei Hauptgedanken im Leben Gregers Werle. Als er im ersten Akt von Hjalmars Ehe erfährt, wächst in ihm der Glaube, daß er der Richter des Sündentages sein sollte. Er glaubt, die Enthüllung der Wahrheit über Ginas Verhältnis mit dem alten Werle wird diesem große Schande bringen. Einerseits will er den alten Vater beschämt und vernichtet sehen, andererseits will er seinen Freund, der mit einer Lüge lebt, glücklich und ihm dankbar für die enthüllte Wahrheit sehen:

> - und da steckt er nun, er mit seinem großen arglosen Kindergemüt, in einem Netz von Lug und Trug, - lebt unter einem Dach mit so einer, und ahnt nicht, daß das, was er sein Heim nennt, auf einer Lüge aufgebaut ist! . . . Wenn ich auf all dein Tun und Treiben zurückblicke, dann ist mir, als überschaue ich ein weites, überall mit vernichteten Menschenschicksalen bedecktes Schlachtfeld! (I, 33-34).

Obwohl die Auffassungen des jungen Intellektuellen von dem Vater und dem Leben Hjalmars eigentlich wahr sind, zeigt Ibsen seine ironische Haltung ihm gegenüber. Diese Ironie liegt darin, daß Gregers

Werle, der so kritisch über seinen Vater spricht, schon mit seiner Ideologie bzw. Lebensaufgabe dieses Schlachtfeld betritt und auf diese Weise, eben wie einst sein Vater, die bedrohten Menschen um seines höheren Zweckes willen mißbraucht. Aus seiner Unkenntnis der Leute und des Lebens heraus herrscht in ihm die Überzeugung, Hjalmar lebe unglücklich und brauche seine Hilfe. Diese falsche Vorstellung von dem Leben seines Freundes steht auch in Verbindung mit dem Verhältnis Hjalmars zum alten Werle. Im Gegensatz zu Gregers Werle, sieht Hjalmar im alten Werle einen "Mann von Herz und Gemüt" (I, 18), der seiner Familie sehr geholfen hat. Zwar weiß Hjalmar nicht, was hinter dieser Hilfe des alten Werle eigentlich steht. Das, was für Gregers Werle also Lüge ist, ist für Hjalmar Wahrheit, die ein Bestandteil seines alltäglichen Lebens ist und die er braucht, um existieren zu können.

Jetzt, scheint es, berührt Ibsen am Beispiel von Hjalmar das Problem des Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit. Das Verhältnis zwischen Lüge und Wahrheit oder Schein und Sein bildet die Welt um Hjalmar. In dieser Welt voll Intrige und zweifelhafter Freunde hat fast jeder ein anderes Gesicht. Und in dieser Welt haust Hjalmar als ein Individuum, das sehr wenig oder fast kein Verständnis für die reale Welt hat. Dank seinem Hausgenossen Dr. Relling ist ihm die Lebenslüge, "er sei ein Erfinder" (Jürgensen 21), eingeimpft, ohne daß er weiß, was diese Erfindung ist. Hjalmar lebt in der Überzeugung, ein

großes Talent zu sein, und ohne diese Überzeugung oder dieses Ideal zu leben, ist für ihn unmöglich. Seine Welt ist die Scheinwelt, die in keiner Verbindung mit der Realität, aber weit mehr mit der Welt von Dr. Relling, dem "cynical maker of dreams" (Barranger 33) steht, der diese Scheinwelt in Hjalmar geschaffen hat und der mit seinen Ansichten Werles Erzfeind darstellt. Hjalmar verliert sich in Flötenspielen und beschäftigt sich mit der Photographie, aber zeigt sich eigentlich unfähig zu irgendwelchem Schaffen außerhalb einer ständigen Resignation (II, 48). In seinem Photoatelier findet er die Flucht vor der komplexen Wirklichkeit, die ihn umkreist. Die Kunst, selbst wenn sie in seinem Fall keine Kunst ist, erscheint also als der Weg dazu, die Probleme zu vergessen, aber noch mehr dazu, den Weg zu einer illusionären Welt, die den Menschen in Konflikt mit der Realität bringt, zu finden. In diesem Kontext scheint Ibsens Drama kritisch über diese Situation zu reflektieren. Hjalmar steht zwischen Schein und Sein, zwischen Lüge und Wahrheit, zwischen Relling und Gregers Werle, die die Vertreter dieser zwei Pole sind.

Der Gegensatz zwischen Gregers Werle, dem "Don Quixote of . . . the ideal" und Relling, dem Zyniker, "who defends hypocrisy and self-deception as a vital necessity for people" (Lukács 96), kommt besonders im dritten Akt zum Vorschein, wo Ibsen mit dem Wort "Gestank" auf Dr. Relling aber auch auf die kranke Natur seines

Intellektuellen anspielt. Diese Anspielung hat noch tiefere Bedeutung, denn es ist die Anspielung auf Werles sinnlose "Mission" und auch auf die Heuchelei der Gesellschaft, die in dem Doktor verkörpert ist und die der Dichter auf implizite Weise kritisiert:

> RELLING (zu GREGERS): Na, finden Sie das nicht reizend, zur Abwechslung mal an einem gut besetzten Tisch in einem glücklichen Familienkreise zu sitzen?
> HJALMAR: Ja, auf diese Stunde am Speisetisch leg ich wirklich Wert.
> GREGERS: Ich für meine Person gedeihe nicht in der Sumpfluft.
> RELLING: Sumpfluft!
> HJALMAR: Ach fang nun nicht wieder mit dem Unsinn an!
> GINA: Hier is weißs Gott keine Sumpfluft nich, Herr Werle; denn ich lüfte alle Tage.
> GREGERS (entfernt sich vom Tische): Den Gestank, den ich meine, lüften Sie sicherlich nicht hinaus.
> HJALMAR: Gestank!
> GINA: Was sagst du dazu, Hjalmar!
> RELLING: Um Verzeihung - sollten Sie nicht etwa selbst den Gestank von den Gruben da oben mitgebracht haben?
> GREGERS: Es sieht Ihnen ähnlich, das, was ich ins Haus bringe, Gestank zu nennen. (III, 93-94)

In diesem Spiel der Symbole, mit denen sich Ibsen in vielen seinen Dramen beschäftigt, erscheint die kleine Hedwig als die einzige, die vermutet, daß sich hinter vielen Anspielungen Werles etwas versteckt. Schon im zweiten Akt überlegt sie laut: "Er meinte etwas anderes damit" (II, 64). Im Gegensatz dazu verstehen ihre Eltern, Hjalmar und Gina, nichts, während Gregers Werle und Relling mit "Sumpfluft" und

"Gestank" aufeinander anspielen und gleichzeitig die Ansicht des Dichters ausdrücken, der ironisch und kritisch, sowohl die idealistische Forderung Werles als auch Rellings Politik der Beglückung des Menschen, mit dem Wort "Gestank" bezeichnet. Mit seiner Ideologie ist Gregers Werle auf dem Wege dazu, das Leben einer Familie zu zerstören; Relling aber bietet mit seinem Prinzip des Selbstbildnisses eine falsche Vorstellung der Realität, die sich als unproduktiv und gefährlich erweist. Das Drama zeigt, daß "die Werte der beiden nicht absolut in einem moralischen System stehen" (Fritz 66).

Gregers Werle, für den Rellings Bezeichnung von Hjalmars Leben und Ehe als "einen glücklichen Familienkreis" nur Lüge und Unsinn ist, fühlt sich dazu berufen, gegen diese mit seiner Wahrheit zu kämpfen. Er hat sein Ziel, sucht die Mittel, es zu erreichen und widmet diesem Ziel alle seine Gedanken, ohne die möglichen Folgen zu überlegen. Es scheint, daß ihn das tragische Schicksal Hjalmars und Ginas Tochter Hedwig auch wenig berührt, denn Gregers Werle hat schon, ganz besessen von seiner Ideologie, das echte menschliche Gefühl verloren. Der Mangel an Wärme und die Kenntnis davon, daß die Wahrheit in der Umgebung, in der er sich befindet und unter den Leuten, mit denen er lebt, nur als Tragödie enden kann, hat zur Folge, daß er die einfachen Leute als Versuchskaninchen betrachtet. Ohne zu wissen, was geschehen wird, werden diese Leute das Opfer seiner

kranken Ideale. In seinem Experimentieren mit den Gefühlen eines Mannes, der eigentlich mit seiner Ehefrau mehr oder weniger glücklich lebt, und den Gefühlen eines Mädchens, das seinen Vater sehr liebt, benutzt der Fanatiker Gregers Werle eine Sprache, die im Grunde niemand versteht. Für ihn wird die ganze Situation in der Familie Ekdahl eine große Metapher, die er besonders mit dem Symbol der Wildente verbindet, die als ein unglücklicher Vogel das Unglück der ganzen Familie Ekdahl symbolisiert. In Hjalmars Welt ist die Wildente, wie für jeden anderen, nur ein Vogel, den sein Vater gerettet hatte, während sie für Gregers Werle eine tiefere Bedeutung hat: "Mein lieber Hjalmar, ich glaube fast, auch du hast etwas von der Wildente an dir . . . du bist in einen vergifteten Sumpf geraten" (III, 87). Seine Anspielungen richtet er auf Hjalmars Ehe, aber für diesen spielen diese Worte keine Rolle.

Im Laufe des Dramas wird es offensichtlich, daß nicht nur Gregers Werles Symbolsprache, sondern auch seine ganze "Lebensaufgabe" einen anderen Sinn oder Zweck hat. Seine Worte im Gespräch mit dem alten Werle wirken dabei erschreckend, aber gleichzeitig bestätigen sie auch diesen Zweck:

> GREGERS: Ich will Hjalmar Ekdahl die Augen öffnen - das führ ich im Schilde. Er soll erkennen in welcher Situation er sich befindet; - das ist alles.
> WERLE: Ist das die Lebensaufgabe, wovon du gestern sprachst?
> GREGERS: Ja. Eine Andere hast du mir nicht hinterlassen.

> WERLE: Ich bin es also, Gregers, der dein Seelenleben verpfuscht hat?
> GREGERS: Mein ganzes Dasein hast du verpfuscht . . . Und zudem - will ich weiter leben, muß ich suchen, Genesung zu finden für mein krankes Gewissen. (III, 95-97)

Hier erscheint nicht mehr ein Idealist, der die Bedeutung der Wahrheit zum richtigen Zeitpunkt und am richtigen Platz nicht kennt, sondern ein krankhafter Egoist, der seine angebliche Genesung nicht im Glück, sondern im Unglück anderer Menschen sucht. So versteckt sich hinter seinen "guten" Absichten, dem Freund zu helfen, der heimliche Wunsch, Hjalmar unglücklich zu sehen. Dieses Hauptmotto des Idealisten und Intriganten Gregers Werle ist das Mittel, an dem er bis zum Ende festhält (vgl. H. Meyer 82). Gregers Werles kranke Natur stört aber nicht nur Hjalmar. Sie wird darüber hinaus auch tödlich für die junge Hedwig, die mit ihrer großen Liebe für ihren Vater und besonders mit ihrer Herkunft nicht den Vorstellungen des jungen Idealisten entspricht. Für ihn ist sie die Tochter seines verhaßten Vaters und der Frau, die seine Mutter ersetzte (vgl. Young 35), und als solche das Ziel seiner kranken Absichten. Mit der Wahrheit, die er am Ende enthüllt, erreicht Gregers keinesfalls seine angebliche Absicht der Beglückung der Menschen, doch gelingt es ihm, seine versteckte Absicht zu verwirklichen. Die Ansichten Dr. Rellings: "Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen seine Lebenslüge, so nehmen Sie ihm zugleich

sein Glück" (V, 139), treffen auf Hjalmar Ekdahl voll zu, da er in eine Art Selbstmitleid gerät und in seiner Selbstbesessenheit die Liebe zu Hedwig vergißt und sie herzlos von sich treibt: "Ich hab' kein Kind mehr" (IV, 127). Hedwigs selbstlose Liebe für ihren Vater und ihre kindliche Naivität schaffen in ihr die Bereitschaft zur Entsagung, um die verlorene Liebe ihres Vaters wiederzugewinnen. Sie ist bereit, nicht nur ihr Lieblingstier, sondern das eigene Leben als Beweis ihrer Liebe zu opfern. Auf die Frage des selbstsüchtigen Vaters: "Hedwig, bist du bereit, dein Leben für mich hinzugeben?" (V, 153), antwortet das Mädchen mit dem Selbstmord und bezeichnet damit das Ende der Mission des "Wahrheitsfanatikers" (Hamburger 107) Gregers Werle. Seine Ankunft bei Hjalmar Ekdahl zeigt sich auf diese Weise als verhängnisvolle Ankunft des Teufels, für den der Tod und das Unglück des Menschen die einzige Nahrung sind, denn der Teufel oder Gregers Werle ist nur dann froh, wenn ihm "ein solches Los zuteil geworden . . . sei, nämlich das Los, der dreizehnte bei Tisch zu sein" (V, 160). Mit dieser Fröhlichkeit bestätigt sich das Wesen seiner Mission, die nicht in dem Glück, sondern Unglück und Jammer des Menschen seine Verwirklichung findet.

Gregers Werle gehört damit zu den Intellektuellen und Idealisten, die unabhängig von den Folgen, an ihren Idealen festhalten wollen, selbst wenn dieser Idealismus Menschenopfer fordert. Ibsen zeigt an dem

Beispiel dieses Idealisten, aber auch Hjalmars, daß der Idealismus den Menschen nicht nur blind und taub, sondern auch aus ihm eine geistig kranke Person macht, die nicht mehr die Grenze zwischen dem Realen und Nichtrealen erkennt. In seinem großen Haß auf den Vater und in dem kranken Wunsch, ihn beschämt und vernichtet zu sehen, sucht Gregers in Hjalmar das Mittel zur Verwirklichung seiner Wünsche. Seine fanatische Besessenheit von einer Idee ist sein Fehler, und seine Wahrheit, die seinem Freund das Glück bringen sollte, wurde so zum Unglück. Andererseits kennt auch Hjalmar nicht die Grenze zwischen dem Realen und Nichtrealen, und in seinem selbstsüchtigen Verhältnis zu seiner Tochter trägt auch dieser die Schuld am Tode des Kindes.

Ibsens Kritik ist am meisten gegen Gregers Werle gerichtet und von einer Sympathie oder sogar "Billigung seines Vorgehens" (Wais 198) ist hier nicht die Rede. Die ganze Sinnlosigkeit der Ideale Gregers reflektiert Ibsen am Ende durch Dr. Relling und dessen Worte im fünften Akt: "Eh ichs vergesse, Herr Werle junior, - gebrauchen Sie doch nicht immer das Fremdwort 'Ideale'! Wir haben ja das schöne germanische Wort 'Lügen'" (V, 139). Doch in seiner Darstellung der Ideale, die sich hier als sinnlos und gefährlich zeigen, und zu denen sich Ibsen ironisch und skeptisch stellt, geht der Dichter noch weiter, indem er die Kunst als MIttel einer nichtrealen Darstellung der Wirklichkeit sieht. Im Falle von Hjalmar stellt Ibsen eine Figur dar, die irgendwie in

einer künstlerischen Aktivität verwickelt ist, die nichts anderes als eine Flucht vor der Tageswirklichkeit ist. So scheint das Drama nicht nur einen kritischen Zug der Kunst gegenüber zu haben, sondern auch eine ironische Kritik an sich selbst als einem künstlerischen Werk, das über die Probleme der Wirklichkeit spricht, diese aber nicht löst und dieser illusionären Welt der Kunst folgt.

Vor Sonnenaufgang

Eine gewisse Verwandtschaft in der ironischen Darstellung des Intellektuellen und seiner Tätigkeit bemerkt man, wenn man Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* mit Ibsens *Wildente* vergleicht. Hauptmann setzt in seinem Erstling, der im Jahre 1889 entstanden ist, die selbstironische Kritik Ibsens fort, indem er durch die Gestalt Alfred Loths ironisch und kritisch das Problem der intellektuellen Tätigkeit darstellt. Die Gestalt des Intellektuellen Alfred Loth hat seit der Entstehung des Dramas das besondere Interesse und die Aufmerksamkeit der Literaturkritik erweckt. Die Literaturkritiker teilten und teilen auch heutzutage noch entgegengesetzte Meinungen im Bezug auf diese Gestalt. Einerseits kommt es zu kritischen Bezeichnungen wie "a cold theorist," "inhuman sociologist" (Sinden 25), sowie verblendeter Doktrinär und Fanatiker, andererseits zu Anschauungen, die Loth zu einem "Apostel und Vorstreiter," zu einem "Hoffnungsträger und Träger der Tendenz"

(Bellmann 38) erheben. Wichtiger aber als dieses Pro und Contra Alfred Loth ist für diese Arbeit die Frage nach der Einstellung Hauptmanns zu dieser Gestalt und ihre Funktion im Drama *Vor Sonnenaufgang*.

Seit der Entstehung des Dramas sind die Kritiker über diesen Intellektuellen nicht einig, "von dem vielerorts angenommen wird, Hauptmann habe sich seiner als Sprachrohr eigener Überzeugungen bedient" (Leppmann 129). Zu diesem Standpunkt trug sicher die Ähnlichkeit zwischen Loth und Hauptmanns Freund Alfred Ploetz bei, den der Autor offensichtlich als Modell für seinen Sozialreformer Loth gewählt hat. Diese oder ähnliche Ansichten aber, Loth sei ein Sprachrohr Hauptmanns, kann man nicht aufrecht erhalten, denn selbst Hauptmann behauptete einst, er teile keineswegs die Ansichten Loths (Hauptmann, 1966-74, 754). Eher könnte man sagen, Hauptmann benutzte in der Darstellung seines Intellektuellen die gleiche Technik wie Ibsen. Wie im Drama *Die Wildente* so auch hier in *Vor Sonnenaufgang* finden wir verschiedene Aspekte des Dichters, die sich nicht nur in der Hauptgestalt, also Loth, sondern auch in anderen Gestalten verwirklichen. So tragen sowohl Loth als auch Hoffmann einige Züge Hauptmanns, der selbst "der eine wie der andere und zugleich keiner von beiden" (Leppmann 130) war. Hauptmanns Drama ist aber nicht nur Reflexion des Dichters über die Auffassung der intellektuellen Tätigkeit, sondern auch seine Reflexion über die literarische Stimmung seiner Zeit.

Davon zeugen die Hinweise auf Kunst und Literatur, die Hinweise auf Ibsen, Zola und Felix Dahn, aus denen Hauptmann von seinem Drama eine Vereinigung "of personal experience, contemporary social opinion, and progressive literary modes" (Maurer 25) gemacht hat.

Hauptmanns Kritik und Ironie bezieht sich zweifellos auf den Intellektuellen Alfred Loth, der in vielem an Gregers Werle erinnert. Hauptmann drückt wie Ibsen seine kritische Haltung gegen den Idealismus seines Intellektuellen aus, denn Loth ist wie Ibsens Werle ein Theoretiker, der "im Dienste einer Ideologie über Leichen geht" (Leppmann 127). Die Ähnlichkeit zwischen diesen zwei Dramen liegt zunächst in ihrer Struktur. Loth ist der Intellektuelle, der, wie Werle, in eine gespannte, bedrohte häusliche Sphäre kommt, einen Anstoß zur Änderung gibt, am Ende aber die schon bedrohten Menschen im Namen seiner Ideologie mißbraucht. Loth und Werle unterscheiden sich nur in ihren Theorien. Es ist bei Loth die Vererbungstheorie - bei Werle die Wahrheitstheorie. Aber sie zeigen in allem anderen große Ähnlichkeiten. Loth teilt mit Werle die gleiche Ansicht über die Beglückung der Menschen. Auch er lebt für seine Ideale und fühlt sich von Gott berufen, das Leben der Leute zu ändern und sie möglicherweise glücklich zu machen. Auf die gleiche Weise aber wie sein Vorgänger spricht Loth von einer abstrakten Theorie, ohne nachzudenken, ob diese in einer bestimmten Umgebung und unter bestimmten Leuten verwirklicht werden

kann. Und wie Gregers Werle macht auch Loth die Fehler, die aus ihm keinen Glücks- sondern einen "Unglücksboten" (Stuyver 337) machen.

Das Drama beginnt auf ähnliche Weise wie *Die Wildente*, also mit der Ankunft des Intellektuellen. Loth kommt zu einer Bauernfamilie in Witzdorf, um dort mehr über die Lage der Bergleute zu erfahren und möglicherweise diese Lage zu verbessern. Unerwartet begegnet er seinem Studienfreund Hoffmann, der, um seine finanzielle Lage zu verbessern, mit der älteren Tochter des alten Krause verheiratet ist. Zwischen Loth und der jüngeren Tochter der Familie Krause, Helene, scheint eine Liebe zu entstehen, die viel verspricht. Aber die Mitglieder der Familie Krause sind Alkoholiker, und diese Tatsache stört den jungen Intellektuellen wegen seiner Anschauungen über die Vererbung. Loth kann sich nicht erlauben, die Verbindung mit einem Mädchen aus einer kranken Familie fortzusetzen. Er verläßt Helene, worauf diese Selbstmord begeht.

Loth ist auch ein "Missionar," dessen Mission im Kampf für das Glück aller besteht und der von einem idealen Menschen träumt. Helene, die in ihrer Familie gefangen ist, sieht in ihm die Rettung aus dieser schwierigen Lage, d.h. die Chance, aus ihrer kranken Umwelt herauszukommen, denn fast alle in ihrer Familie sind Alkoholiker. Schon im ersten Akt stellt Hauptmann - wie Ibsen - die Lebensaufgabe seines

Intellektuellen in ein ironisches Licht. Wie Gregers Werle spricht Loth in heroisierenden Worten: "Man könnte vielleicht Mittel finden, den Grund, warum diese Leute [Bergleute] immer so freudlos und gehässig sein müssen, wegzuräumen; - man könnte sie vielleicht glücklicher machen" (I, 28).[2] Die Ironie liegt darin, daß sich Loth angeblich dazu bereit erklärt, sich für das Glück aller zu opfern, aber vor der konkreten Situation flieht, in der er nicht allen, sondern nur einem Menschen wirklich helfen soll. Und wie wir bei Gregers Werle den Mangel an Menschenkenntnis finden, sehen wir den gleichen Mangel bei Alfred Loth, nur bei ihm kommt auch der Mangel an praktischem Handeln zum Vorschein, worauf der Dichter durch Hoffmann anspielt: "Praktisch, praktisch muß man verfahren! Erinnere dich! Ich habe das früher gerade so betont, und dieser Grundsatz hat sich bezahlt gemacht! - Das ist es ja eben. Ihr alle - du mit eingerechnet! -, ihr verfahrt höchst unpraktisch" (I, 20). Zweifellos spielt hier Hauptmann mit diesem "ihr" auf die Tätigkeit der Intellektuellen seiner Zeit an, die sich, wie Loth, in Phrasen und Theorien verlieren, ohne eigentlich diese Theorie im Leben zu verwirklichen. Darüber hinaus scheint es, daß Hauptmann auf eine Weise über sich selbst und seinen Erstling reflektiert, die in seiner

---

[2] Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Centenar-Ausgabe, hrsg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1 (Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1966). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk werden im Text mit Akt- und Seitenzahl angegeben.

Darstellung der sozialen Wirklichkeit auf der Ebene eines Versuchs bleibt, ohne irgendwelche Lösungen der Probleme zu bieten, und demzufolge ist diese Reflexion Hauptmanns als eine selbstkritische zu verstehen.

Loth und Hoffmann verbindet - wie Gregers und Hjalmar - die gemeinsame Vergangenheit. Doch während Loth und Gregers in vielem Ähnlichkeiten zeigen, gehören Hoffmann und Hjalmar zwei verschiedenen Welten an. Hoffmann ist sehr weit von einem Idealisten, wie Hjalmar Ekdahl einer ist, entfernt. Eher ist Hoffmann einem Relling ähnlich, der die Gefahr, die von Loth ausgeht, sieht. Schon im dritten Akt, als er von den Absichten seines ehemaligen Freundes erfährt, empfindet er Angst vor der Möglichkeit, daß seine Manipulationen durch Loth zum Vorschein kommen könnten. So wird Loth für ihn der Feind, wie Gregers Werle für Hjalmar, nur mit dem Unterschied, daß Ibsens Gestalt in ihrem Idealismus nichts sieht, während Hauptmanns Gestalt sehr gut weiß, was die Wahrheit des ehemaligen Freundes verursachen kann. Loth sieht sich in seiner Lebensaufgabe als Held, aber diese ist nicht die einzige Sache, um die er kämpfen will. Loth ist der Träumer von einem idealen Menschen, der keine Sucht hat und über die schädliche Wirkung des Alkohols spricht: "Die Wirkung des Alkohols, das ist das Schlimmste, äußert sich sozusagen bis ins dritte und vierte Glied. . . . ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich

gemacht habe, ganz ungeschmälert auf meine Nachkommen zu bringen" (I, 35).

Loth bringt Hauptmanns kritische Gedanken über die Schädlichkeit des Alkohols zum Ausdruck. Alkohol erscheint hier, wie in der *Familie Selicke*, als eines der größten Probleme der sozialen Wirklichkeit, dem fast jedes Mitglied der Familie Krause unterliegt. Doch die Darstellung des Alkohols als Mittel, mit dem man den Menschen eine illusionäre Welt bietet, steht hier im Verhältnis zu diesen metapoetischen Elementen, die man im zweiten Akt findet und deren Träger der Intellektuelle Loth ist. Zuerst folgt das Gespräch über den Alkohol im ersten Akt im großen und ganzen dem Gespräch zwischen Gregers Werle und Dr. Relling im dritten Akt der *Wildente*. Analog zum "Gestank" erscheint bei Hauptmann "Alkohol," dessen Bedeutung für Loth die Mitglieder der Familie Krause nicht verstehen. Die einzige, die wie Ibsens Hedwig etwas vermutet, ist die junge Helene, für die die Worte Loths über die Vererbung wie ein Donnerschlag wirken: "Ach, so was vererbt sich" (I, 35). Das Vogelmotiv, das Ibsen mit der *Wildente* einführte, stellt Hauptmann noch stärker im Schicksal von Helene dar. Wie in einem Käfig ist sie zwischen ihrem betrunkenen und tierischen Vater und ihrem Schwager Hoffmann gefangen, der versucht, sie zu verführen. Sie sehnt sich nach Freiheit, "nach einem weiteren Horizont und nach freier Lebensentfaltung" (Hortenbach 29). Helene

fühlt sich einsam in dieser schrecklichen Welt und braucht nur eine Hand, die diesen Käfig öffnen könnte. In Loth sieht sie endlich diese Rettung aus dem Sumpf des Lebens, und für seine Liebe ist sie wie ihre Vorgängerin bereit, alles zu opfern. In ihrer Begeisterung für Loth und seine Ideologie erkennt Helene aber nicht, daß der Mann ihres Lebens nur ein guter Redner ist, dessen angebliche Lebensaufgabe, der Kampf um das Glück aller, keinen Kampf um innerlich leidende Menschen einschließt.

Den Zwiespalt zwischen den heroischen Posen des Intellektuellen und seiner wahren Situation sowie seiner Unfähigkeit stellt Hauptmann schon im zweiten Akt dar, und zwar auf sehr ironische Weise. Im Gespräch mit Helene über die Kunst erweist sich Loth als zynischer Betrachter der Dichter Ibsen und Zola. Dadurch zeigt er den Gegensatz zu seinem Schöpfer Hauptmann, in dessen Schaffen Ibsen und Zola eine wichtige Rolle spielten. Loth versucht nicht nur, sich als einen "Apostel" darzustellen, der den Leuten helfen kann, sondern macht Anspielungen auf seine angebliche Stärke. Diese Anspielungen macht der Intellektuelle und Idealist Loth, indem er Goethes *Werther* als "ein dummes Buch, und . . . ein Buch für Schwächlinge" (II, 46) bezeichnet und daher Helene nicht empfiehlt. Er empfiehlt ihr das Buch von Felix Dahn *Der Kampf um Rom*, das die Menschen nicht malt, "wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen" (II, 46). Loth hält sich so für einen starken

Mann, für den *Werther* keine Bedeutung hat. Gleichzeitig impliziert er bewußt oder unbewußt, daß für ihn leidende Menschen wie Werther nichts bedeuten. Er hält sich für einen gesunden Mann, der keine Medizin braucht. Deshalb scheinen ihm Ibsen und Zola nur als "notwendige Übel" (II, 46), denn er, Loth, ist angeblich kein Schwächling, sondern Kämpfer. Natürlich ist sein Kampf nichts anderes als die große Parodie der Tätigkeit eines fragwürdigen Idealisten. Denn Loth wird bald zeigen, daß sein Kampf eigentlich der Kampf um eine Ideologie und einen idealen Menschen ist, die nur in seiner Phantasie existieren. Sein idealer Mensch hat nichts Gemeinsames mit dem realen. Loth kämpft nicht für den Menschen, wie er ist, sondern wie er sein sollte, und so wird der ideale Mensch zu einer Abstraktion, weshalb jeder Kampf um ihn zu einem Kampf für nichts wird und als solcher auch kein Kampf ist.

Dadurch scheinen die Verweisungen auf die traditionelle Literatur, die die literarische Stimmung von Hauptmanns Zeit reflektieren, auch eine andere Rolle zu spielen. Loth verliert sich in die traditionelle Kunst und Literatur, die ihm eine irreale Welt bietet, in der er sich für einen Helden hält. In dieser Welt der Kunst scheint alles schön und vielversprechend, aber draußen lauert noch immer die soziale Wirklichkeit, der Loth vielleicht theoretisch, aber praktisch offensichtlich nicht gewachsen ist. Verloren in traditioneller Literatur baut er schöne

Erzählungen von sich selbst und seiner Rolle in der Gesellschaft auf; alles wirkt positiv, doch zeigt sich am Ende, daß alles sinnlos und problematisch ist. So scheint es, daß Kunst und Literatur eine Illusion bieten: dabei gehen sie nicht weiter als der Alkohol, indem man eine Flucht aus der sozialen Wirklichkeit sucht. Und wie der Alkohol keine Lösung der komplexen Probleme bietet, so verhält es sich auch mit der Kunst, die - nach Hauptmann - so gefährlich wie der Alkohol wirkt.

Helene vermutet nicht, daß sich hinter dem Kampf Alfred Loths "um das Glück aller" (II, 47) nur eine Utopie und das Schwatzen eines Idealisten versteckt, der diesen Kampf nur in seiner illusionären Welt sieht. In diesem Unwissen sieht sie sich selbst als eine Gerettete, die endlich, dank dem Theoretiker Loth und seinem Kampf, aus der Dunkelheit des alltäglichen Lebens herauskommen wird. In ihrer Liebe zu Loth und ihrer Sehnsucht, aus dem Sumpf der Umwelt zu fliehen, bemerkt Helene nicht, daß sie mit ihrer Herkunft der Theorie Loths über den idealen Menschen nicht entspricht. Sie ist auch nicht die ideale Frau, deren "leibliche und geistige Gesundheit . . . conditio sine qua non" (III, 63) ist. Hoffmann bringt Hauptmanns ironische Gedanken hinsichtlich Loth zum Ausdruck: "Vorzüglich, dann wird ja wohl vorher eine ärztliche Untersuchung der Braut notwendig werden! - Göttlicher Hecht!" (III, 63). Hoffmann, wie Relling, warnt vor dem negativen Einfluß des Fanatikers Loth, indem er diesen als einen höchst

gefährlichen Schwärmer bezeichnet, der, "nicht nur Weibern, sondern auch *vernünftigen* Leuten die Köpfe" verwirrt (III, 58), und dessen Theorie er mit der Ideologie einer Partei im Reichstag vergleicht (III, 66). In ihrer Liebe zu Loth und mit der Entschlossenheit eines Menschen, der um sein Überleben besorgt ist, gesteht Helene trotz allem ihre Liebe zu ihm: "Auch noch mehr wollte ich Ihnen . . . Ihnen sagen, nämlich . . . nämlich: daß - ich Sie hoch - achte und - verehre - wie ich bis jetzt . . . bis jetzt noch - keinen Mann" (III, 69).

Den Kontrast zwischen der realen Welt um Helene und der idealisierten von Loth zeigt dann der vierte Akt. Dort, in der Gartenlaube, scheint alles glücklich und vielversprechend zu sein. Man kann träumen, man kann Pläne machen. Loth verspricht Helene lebenslange Liebe und nennt das die Wahrheit, solange er ein ehrlicher Mann sei (IV, 78). Da aber seine Wahrheit nur einen Tag dauert, wenn das überhaupt die Wahrheit war, dauert auch Loths Ehrlichkeit nur einen Tag, und dadurch nähert er sich seinem ehemaligen Freund Hoffmann. Sein Verhältnis zu Helene wird am Ende auf die gleiche Weise unmenschlich wie Hoffmanns, aber noch mehr als Schimmelpfennigs, den Hauptmann viel negativer als Ibsen seinen Relling darstellt. Die Parallele zwischen Hoffmann, Schimmelpfennig und Relling ist offensichtlich. Alle drei Männer verkörpern die Heuchelei der Gesellschaft und alle drei sind Gegenstand der Kritik Ibsens und

Hauptmanns. Doch die Darstellung Schimmelpfennigs scheint negativer zu sein als die Darstellung Rellings. Denn während Relling die hilfreiche Illusion Ekdahls bewahren will und ihnen wenigstens die Chance zum Leben gibt, sowie Besorgnis für Hedwig zeigt, nimmt Schimmelpfennig Helene die Fluchtmöglichkeit und läßt sie im Haus des Alkohols und der Drogen zurück. Als Loth von diesem "Fanatiker der Wissenschaft" (Barnstorff 57) die Wahrheit der Familie Krause erfährt, bieten sich ihm zwei Möglichkeiten: er kann entweder mit seiner Ideologie oder mit seiner Geliebten brechen. Einen Augenblick lang ist er um Helene besorgt: "Sag mal, sollte man denn nicht wenigstens versuchen - sie aus den Händen dieses . . . dieses Menschen zu ziehen? . . . Auf diese Weise wird sie doch unfehlbar noch seine Beute" (V, 95). Loth kennt Hoffmann und seine ausbeuterische Natur, folgt aber trotz allem dem Rat des zynischen und opportunistischen Schimmelpfennig, der dem Intellektuellen Loth von seiner Idee abrät (V, 95). Während für Gregers die Worte Rellings keine Bedeutung haben, folgt Loth Schimmelpfennig und dessen Rat. Seine "Entschlossenheit scheint sich in Fanatismus verwandelt zu haben, sein utopischer Idealismus in Weltfremdheit" (Cowen 161). In einem kurzen und oberflächlichen Überlegen entscheidet sich Loth für seine Ideologie, denn "his whole outlook is conditioned by the belief that each development in corporate life and indeed many personal decisions, must have important consequences in

the future" (McInnes 123). Wie Gregers Werle wird er durch diese Entscheidung zum indirekten Mörder an Helene, die, wie vorher Ibsens Hedwig, zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe das eigene Leben opfern muß. Seine Mission bekommt so die teuflischen Züge eines Fanatikers, der sich "nur als letzter an die Tafel setzen" (II, 47) könnte, wie Werle, als der dreizehnte bei Tisch. Als Anhänger der Vererbungstheorie und in ihrem Namen versagt Loth dem Leben gegenüber und zeigt am Ende, "wie leicht Dogmatismus in Herzlosigkeit umschlagen kann" (Münchow 54).

Hauptmann reflektiert ironisch über die intellektuelle Tätigkeit dieses Idealisten, der nur für seine Ideale lebt. Die zwei Theorien Alfred Loths stehen miteinander im Widerspruch und machen so aus diesem Idealisten einen Versager. Seine Theorie, oder besser gesagt Lebensaufgabe, der Kampf um das Glück aller, steht im Widerspruch zu der Ideologie eines idealen Menschen, der, für Loth, geistig und leiblich gesund sein sollte. Als Folge dieser Ideologie versagt Loth in der Verwirklichung seiner Lebensaufgabe und zwar gegenüber einem einzigen Menschen. Die ganze Theorie über die Beglückung der Menschen verpufft und beweist, daß Loths Theorie nichts anderes als die Schwätzerei eines gewöhnlichen "Zungendemagogen" (Hanstein 165) war. Wie Werle, träumt Loth von einem Ideal, von einer abstrakten Idee, die nichts mit dem konkreten Leben gemeinsam hat. In der

Begegnung mit dem Leben aber wird er "zum Verräter an dem Menschen, der ihn am meisten braucht und damit notwendigerweise an seiner Lebensaufgabe der Menschheitsbeglückung" (Guthke 64).

Die Parallele zwischen Hauptmanns Drama und Ibsens beruht nicht nur in der ähnlichen Darstellung des Intellektuellen und seiner sinnlosen Theorien, sondern auch in der Tendenz zur selbstironischen Reflexion des Dichters, die Hauptmann in seinem Erstling weiter oder ähnlich entwickelte. Durch die ironische Darstellung seines Intellektuellen Loth hat Hauptmann auf eine Weise seine eigenen Einstellungen zu der intellektuellen Tätigkeit seiner Zeit geäußert und gleichzeitig jede Absicht, Loth als seinen Protagonisten darzustellen, ausgeschlossen (vgl. Schmidtbonn 96). Wie Ibsen in der Gestalt Werles eine implizite Kritik an den Idealen übte, die mit dem realen Leben nichts zu tun haben, und gleichzeitig ironisch die eigenen Wahrheitsideale seiner Jugend betrachtete, so erscheint Hauptmann als kritischer Beobachter der Utopie eines Intellektuellen seiner Zeit. Mit seinem Erstling aber folgt Hauptmann noch einem anderen Aspekt von Ibsen und denkt diesen weiter. Er weist nämlich kritisch darauf hin, wie der Idealismus der traditionellen Poesie dazu führen kann, daß man die sozialen Probleme vernachlässigt, deren Lösung eben dieser Idealismus verhindert.

III.

Die Sehnsucht des Intellektuellen nach dem Neuen: Johannes Rosmer und Johannes Vockerat

Viele Einzelheiten in Hauptmanns Drama *Einsame Menschen* (1891) weisen auf eine Ähnlichkeit mit Ibsens *Rosmersholm* (1886) hin. Schon der Titel evoziert das Schicksal der zwei Hauptgestalten in *Rosmersholm*, die am Ende allein und einsam bleiben und Selbstmord begehen. Die Parallele zwischen den beiden Dramen liegt in ihrer Thematik, Struktur und Handlung. Im Mittelpunkt stehen zwei Intellektuelle, Vockerat und Rosmer, die sich nach neuen Möglichkeiten der Entwicklung sehnen, aber noch immer im alten System und der Tradition befangen sind. In ihrem Leben und ihrer Ehe finden sie keine innere Befriedigung und in ihren geistigen Bestrebungen fühlen sie sich nicht verstanden (vgl. Oellers 412). Ihr Leben ändert sich in dem Moment, als in die alte Lebensweise dieser Männer eine vitale, junge, emanzipiert denkende Frau eindringt, was bedrohlich und schädlich auf ihre Ehe wirkt und was die Vertreter der bestehenden Tradition und Ordnung sehr beängstigt. Für die Intellektuellen aber, die eigentlich große Träumer sind, ist die Begegnung mit emanzipierten Frauen das

Zeichen einer möglichen Verwirklichung ihres Traums, der einen höheren Zustand zwischen Mann und Frau verspricht. Aber sie vergessen dabei ihre Pflichten als Vater und Ehegatte. Die Lüge, mit der sie leben, ist die Quelle ihrer Kraft, aber die Wahrheit bedroht sie mit ganzer Schärfe. Als sie am Ende verstehen, daß ihre Ideale mit den bestehenden Konventionen in Konflikt geraten, wählen sie den Tod als Lösung der Probleme und beweisen damit ihre Schwäche in der Konfrontation mit der Wirklichkeit. Durch ihren Selbstmord erweisen sich auch ihre Ideale als Illusion, denn während die beiden von der Freiheit des Menschen träumen, für diese "kämpfen" und über die Brücke zum Neuen gehen wollen, zeigen sie eigentlich die Unfähigkeit, diesen Traum zu verwirklichen, sich selbst zu helfen und zu befreien. Ihr Tod unterscheidet sie gleichzeitig von Werle und Loth, denn während diese mit der Parole "über Leichen hinweg" ein illusionäres Ideal verfolgen und so das Leben anderer Leute opfern, sind Rosmer und Vockerat selbst das Opfer ihrer Ideale.

Obwohl Hauptmann mit *Einsamen Menschen* an *Rosmersholm* erinnert, zeigt er auch in diesem Drama seine oft verkannte Fortschrittlichkeit. Diese liegt zunächst in Hauptmanns Darstellung der emanzipierten Frau, der er in seinem Drama eine positive Rolle gegeben hat. Ibsen, der schon mit seiner *Nora* (1879) auf die Befreiung der Frau aus den traditionellen Bindungen und ihr Selbstbestimmungsrecht

anspricht, unterscheidet sich in einer Beziehung von Hauptmann. Denn obwohl die emanzipierten Frauen Anna Mahr und Rebekka West viele Ähnlichkeiten miteinander haben, wirken sie unterschiedlich, besonders im Umgang mit den Ehegattinnen von Rosmer und Vockerat. Während Ibsens emanzipierte Rebekka tödlich auf Rosmers Ehegattin wirkt, erscheint Hauptmanns Anna eher positiv. Während Ibsen seine Frauengestalten zum Tode verurteilt, gibt Hauptmann seinen Frauengestalten die Möglichkeit zu überleben und deutet dadurch eine andere Richtung an. Seine Frauen überleben, während der pathetische Scheinheld untergeht.

Neben diesen gemeinsamen aber auch unterschiedlichen Zügen zwischen Hauptmann und Ibsen zeigen die beiden Dichter in diesen Dramen auch ihre Neigung zu einem Ende durch Tod oder Selbstmord. Bei Ibsen bestimmt die Vergangenheit das Leben der Hauptfiguren. Darüber hinaus fungiert eine Leiche als Symbol des Vergangenen und des Ballasts toter Traditionen, was schon in den Titeln von Ibsens Dramen *Gespenster* oder *Wenn wir Toten erwachen* deutlich wird. In *Rosmersholm* bleiben die beiden, Rosmer und Rebekka, an eine Leiche gekettet, was sie hindert, vorwärts zu gehen und was dazu führt, daß die beiden der gestorbenen Beate in den Tod folgen. In der Darstellung der intellektuellen Tätigkeit folgen die beiden Dichter wieder einer selbstbewußten Thematisierung von Traditionen des Theaters und der

Kunst, wobei das Verhältnis zwischen Kunst und sozialer Realität zum bedeutenden Thema wird.

Rosmersholm

Ibsen schrieb *Rosmersholm* im Jahre 1886. Auch dieses Drama ist von der skeptischen und ironischen Haltung des Dichters gegenüber den Idealen und der Tätigkeit des Intellektuellen durchzogen. Der Intellektuelle, Johannes Rosmer, steht am Übergang zwischen Altem und Neuem, Traditionellem und fortschrittlichen Ideen. Das Drama hatte zum Ziel, nicht nur die Unfähigkeit und die Schwäche eines Intellektuellen darzustellen, sondern auch eine leise Kritik an der Heuchelei der Gesellschaft und ihren Vertretern zu üben, die den Menschen manipulieren und seine freie Entwicklung verhindern. Einen solchen Heuchler stellt Ibsen in Rektor Kroll dar, einem Intriganten wie Gregers Werle, der im Drama als "personification of what Ibsen saw as evil and exploitative in society" (Lyons 153) erscheint.

In der Darstellung seines Helden benutzt Ibsen *real-life* Reflexionen. Als Modell für Rosmer dient ihm der Dichter Carl Snoilsky. Diesen beschrieb Ibsen als einen feinen, vornehmen Charakter, "der freisinnig geworden ist und von dem alle früheren Freunde und Bekannte sich zurückgezogen haben. Er war unglücklich verheiratet mit einer schwermütigen, halb geisteskranken Frau, die zuletzt ins Wasser

ging" (Ibsen, 1972, 134). Diese Beschreibung Snoilskys entspricht in vielem dem Intellektuellen Rosmer, doch hat Ibsen in dieser Gestalt auch etwas von sich selbst dargestellt (M. Meyer 570). Das Drama hat ein klassisches Ende, da *Rosmersholm* Ibsens "closest approach to the form and spirit of classical tragedy" (Young 112) repräsentiert und Johannes und Rebekka das Schicksal von Shakespeares Helden Romeo und Julia evozieren.

Wie durch Gregers Werle oder Oswald Alving in *Gespenster* behandelt Ibsen auch in diesem Drama den Vater-Sohn-Konflikt, der das Schicksal des Intellektuellen in vielem bestimmt. Johannes Rosmers Entwicklung entspricht der Tradition seiner Vorväter. Bestimmt von Tradition und dem christlichen Glauben seiner Eltern ist er wider Willen Pfarrer in seinem kleinen Ort geworden und hat danach eine traditionelle Ehe geschlossen, in der er keine geistige Liebe zu seiner Ehegattin Beate gefunden hat. Die Ehe ist kinderlos, was Beate sehr bedauert und dazu führt, daß sie allmählich krank wird, so daß sie Rebekka West als Pflegerin bekommt. Diese ist eine emanzipierte Frau, die mit einigen neuen Ideen dem unzufriedenen Rosmer als die Rettung aus der langweiligen Lebensweise vorkommt, die aber die schon schwierige Lage von Rosmers Frau Beate verschlimmert, indem sie in dieser durch leise Anspielungen und Andeutungen die Vermutung erweckt, sie stehe dem Glück ihres Ehegatten im Wege, worauf die Kranke Selbstmord begeht.

Johannes Rosmers Tragödie liegt in erster Linie in seiner Entwicklung, die eher an ein Experiment erinnert. Als Versuchskaninchen in diesem Experiment wird der junge Mann, wie Hjalmar Ekdahl, das Opfer der Interessen verschiedener Menschen. Zuerst ist Rosmer das Opfer der traditionellen Erbschaft der Familie Rosmer, deren Anschauung, nie im Leben an etwas schuld sein zu dürfen, von ihren Mitgliedern nur Entsagungen fordert und sie dazu zwingt, im Dienste des Unrealen zu leben. Wie der Held der klassischen Tragödie trägt Rosmer in sich diese Familienverbote und "das reine, volle Gefühl der Schuldlosigkeit, das Gefühl gut zu sein," was eigentlich die Wurzel des Glückes seiner Familie und "die Quelle ihrer Kraft" (Berger 229) darstellt. Das Ideal, ohne Schuld zu leben, hinterläßt tiefe Spuren in seiner Psyche, die mit den neuen Idealen belastet ist. Gefangen zwischen der Tradition seiner Familie und dem Wunsch, mit dieser Tradition zu brechen, träumt Rosmer von einem freien geistigen Leben, von der Befreiung des Geistes und sieht in seinem Lehrer Brendel, von dem er dieses Ideal als Knaben gelernt hat, das Vorbild für die Zukunft. In der Ehegattin Beate findet Rosmer keine geistige Mitspielerin, und die einzige Befriedigung für ihn ist die Lektüre, die ihn in eine idealisierte Welt führt. In dieser Scheinwelt sieht er sich als einen, der die Menschen zu seinen Ideen anspornen kann, d.h. nach dem eigenen Willen zu leben und nicht danach, was die Tradition und verschiedene

Regeln fordern. Aber die Wirklichkeit zeigt, daß er nicht imstande ist, sich selbst zu helfen und sich von der Tradition und dem Alten zu befreien. Die Spuren seiner traditionellen Erziehung sind in ihm doch tief verwurzelt und Rosmer hängt noch immer von dieser Tradition und Lebensweise ab.

Ähnlich wie Hjalmar Ekdahl mangelt es Rosmer an genauer Einschätzung seiner Situation. Einerseits ist es die Folge der Scheinwelt, die ihm die Flucht in Bücher und Brendel mit seinen Idealen geschaffen haben, andererseits ist es die Folge der Lüge seines Schwagers Kroll und der emanzipierten Rebekka, die vor ihm die Wahrheit über Beates Tode verbergen. Rosmer lebt in einem Kreis von zweifelhaften Freunden, die ihn weitgehend manipulieren. Die Hauptentwicklung der Handlung ähnelt der in *Wildente* oder *Vor Sonnenaufgang*. Wie in diesen Dramen hängt auch hier die Handlung mit dem Auftritt einer Figur von außen zusammen.

Die schon bestehende verhängnisvolle Situation des ersten Aktes, in dem Rosmer dem Schwager Kroll die neuen Pläne für sein Leben ankündigt, wird durch die Ankunft des ehemaligen Lehrers Brendel, dessen Auftritte eine Distanz zu der ernsten Stimmung der Haupthandlung bewirken, unterbrochen. Mit seiner Ankunft antizipiert Brendel Loth, der einem gefangenen Menschen, in diesem Fall Rosmer, angeblich neue Wege der Entwicklung und des Lebens bietet, sich aber

nur als ein Schwätzer und Theoretiker zeigt, der am Ende sogar auf alle diese idealisierten Vorstellungen verzichtet. So scheint es, daß Ibsen Brendel benutzt, um satirisch und ironisch das ganze Themenfeld des Schauspielertums und des heroisch-intellektuellen Rollenspiels zu behandeln, das verstärkt bei Hauptmann nachwirkt. Eine Ähnlichkeit zwischen Brendel und Hauptmanns Hassenreuther oder Crampton ist dabei auch offensichtlich. Diese Einführung der poetologischen Elemente zusammen mit den realen sozialen Problemen macht wieder die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit zum wichtigen Thema. Wie in der *Wildente* und *Vor Sonnenaufgang* ist auch hier die Wendung zum Poetischen eine Flucht vor der komplexen Tageswirklichkeit, die eine Lösung der sozialen Probleme unmöglich macht. Brendel ist Komiker, Lehrer, Schriftsteller und fahrender Schauspieler, der bei einem "flüchtigen Besuch" in seinem Schüler den Idealismus verstärkt. Zweifellos kann man ihn mit einem Theatermann vergleichen, der für sein Publikum, hier Rosmer, belehrende Szenen veranstaltet. In seinem Theater wirkt alles schön und positiv. Mit einem theatralischen Auftritt kündigt Brendel an, daß er "aus der reservierten Zurückhaltung" heraustreten und nicht mehr seine Ideale für sich selbst genießen, sondern "eine Reihe gut erdachter Vorträge" geben will (I, 24).[3] Er hält

---

[3] Henrik Ibsen, *Rosmersholm. Schauspiel in vier Akten* (Berlin: Fischer Verlag, 1887). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

sich so für einen, der die Welt ändern kann. In der Tat aber ist er ein verfallener Mann, dessen Ideale fraglich sind und mit dieser Fragwürdigkeit auch die Funktion des Theaters oder der Kunst beeinträchtigt, wo man das Schöne vielleicht bewirkt, wobei aber immer noch die soziale Wirklichkeit zu berücksichtigen ist.

Dieser Zwiespalt zwischen der Welt des Theaters, die Brendel veranstaltet, und der Welt der realen sozialen Wirklichkeit wird durch Rosmer und seinen tragischen Fall verdeutlicht. Der Idealismus seines Lehrers führt zu falschen Vorstellungen von der Zukunft, und so bemerkt er nicht, was um ihn herum geschieht. In Kroll sieht er den alten Freund, in Rebekka die Frau, mit der er "in das lebendige Leben . . . in das pulsierende Leben" (II, 57) eingreifen will. Der Tod seiner Gattin ist somit für ihn die Folge einer Nervenkrankheit und Brendel der Mann der Zukunft. Alle diese Lügen, mit denen er lebt, sind sein Verhängnis. Die geistige Liebe zu Rebekka ist das Neue, nach dem er sich sehnt und unter dessen Einfluß er allmählich mit dem christlichen Glauben seiner Familie bricht, indem er nicht mehr Pfarrer sein will und sein Amt niederlegt. Rebekkas Anwesenheit und sein eingeborenes Gefühl der Schuldlosigkeit sind die Quellen von Rosmers Kraft. Als Idealist seines Lehrers träumt er von einer Zukunft mit Rebekka und vermutet einen neuen Sommer in seinem Geist (I, 27). Sein Idealismus läßt Rosmer in Rebekka die reine, unberührte Seele sehen, die

zusammen mit Brendel das wichtigste Wesen seines Daseins ist, dem nichts im Wege zu stehen scheint. Er verachtet seine Herkunft; Ehe und Vergangenheit sind nichts anderes als eine mühevolle Erinnerung, die, so hofft er, durch ein Leben mit Rebekka verschwinden werden: "Mir erscheint es wie eine unabweisbare Pflicht, hier ein wenig Licht und Freudigkeit zu verbreiten, wo das Geschlecht der Rosmers während all der langen, langen Zeit Dunkelheit und Unterdrückung geschaffen hat" (II, 45). Diese Pflicht wird - wie bei Werle - zum Inbegriff seines Lebens. In diesem Ideal, dieser Pflicht, oder besser gesagt diesem Selbstbetrug, stärkt ihn Rebekka und die Ideologie Brendels. Diese Scheinwelt aber, die die Hauptbedingung seiner Existenz ist, kann nur die Wahrheit zerstören.

Die Schuld am Tode Beates, die Kroll dann auf Rosmer schiebt, erweckt in diesem, im Zauberkreis lebenden Idealisten ein Schuldgefühl, das ihn nicht mehr in Ruhe läßt: "Ich kann diese nagenden Zweifel nicht los werden, wenn ich es noch so gern wollte" (II, 55). Sein Traum nimmt allmählich ein Ende, denn Zweifel und Schuldgefühl erwecken in ihm Erinnerungen an die Vergangenheit, deren Geist ihm vorschwebt und ihn bedroht. Rosmers Auffassung der Schuldlosigkeit ist ein Zeichen, daß er mit der Schuld einen Teil seiner Kraftquelle verloren hat. Innerlich zusammengebrochen, versucht er in Rebekka die letzte Quelle seines Daseins und die Flucht vor dem Geist des Vergangenen

und Verstorbenen zu finden: "Schon zu Beatens Lebzeiten warst du es, der all meine Gedanken gehörten. Du warst es, nach der ich mich sehnte. In deiner Nähe empfand ich jene ruhige freudige, wunschlose Glückseligkeit" (III, 69). Dieses Bild seiner geistigen Geliebten aber ist eine neue Selbsttäuschung, denn ihre verbrecherische Natur und Teilnahme am Tode seiner Ehegattin kennt Rosmer nicht, und als Rebekka die Wahrheit gesteht, ist es für ihn das Ende der Welt.

Der letzte Akt zeigt die Tragödie. Während man die Entwicklung einer tragischen Tat beobachtet, erscheint Brendel, der diese Tragödie beeinflußt. Seine neue Auffassung, daß ein Leben ohne Ideale das große Geheimnis des Handelns und des Sieges ist (IV, 96), macht aus Rosmer einen psychisch kranken Menschen, der im Konflikt zwischen der Scheinwelt und der anders verlaufenden Wirklichkeit die Befriedigung seiner verletzten Innerlichkeit wieder unter dem Einfluß Brendels - und wie sein Vorgänger Hjalmar - nur im Tode seiner Geliebten sieht. Während wir die Tragödie eines Menschen beobachten, die hauptsächlich von Brendel ausgelöst wurde, ist dessen Erscheinen am Ende nichts anderes als "a daring confrontation between tragedy and farce" (Young 122). Mit Sarkasmus über Rosmer und Rebekka "formuliert Brendel, was sein Schüler nicht auszusagen vermag" (Stuyver 366), nämlich: daß Rebekka ihren kleinen Finger und das linke Ohr als Beweis ihrer Liebe für Rosmer opfern soll, womit sie eigentlich und gleichzeitig der

Anschauung der Rosmers folgen würde. In diesem Sarkasmus Brendels liegt eine Parodie der Anschauung der Rosmers, der auch dieser letzte Rosmer, mit dem Schuldgefühl belastet, jetzt folgen will: "Hast du Mut, - bist du bereit, - fröhlich, wie Ulrich Brendel sagte, um meinetwillen, noch heute Nacht, - fröhlich, - denselben Weg zu gehen - welchen Beate ging?" (IV, 99).

Trotz aller Emanzipation zeigt sich die Unabhängigkeit der Frau im Falle Rebekkas als ziemlich schwach. Durch ihre Unfähigkeit am Ende, mit einer Tradition wie der Rosmers zu brechen, zeigt sich auch ihr der Selbstmord als die einzige Lösung der Probleme. Während sie am Anfang als Mörderin erscheint, die dann auch den Intellektuellen in seinem Idealismus bestärkt, fällt sie jetzt unter den Einfluß dieses Idealismus und geht als sein Opfer zugrunde. Im Gegensatz zu Anna Mahr, ihrer Nachfolgerin bei Hauptmann, die an ihrer Emanzipation festhält und damit etwas Neues bringt, erlebt Ibsens emanzipierte Rebekka, zusammen mit dem Intellektuellen Rosmer, ein klassisches Ende, was zum Nachdenken über das Drama herausfordert. Denn es scheint nämlich nicht nur der Idealist oder Intellektuelle eine Flucht in die idealistischen Illusionen zu suchen, um die komplexe Wirklichkeit zu vermeiden, sondern auch das Drama selbst, das sich mit diesem Intellektuellen beschäftigt, folgt demselben Weg. Es stellt zwar die soziale Wirklichkeit und ihre Probleme realistisch dar, aber es bietet uns

keine Lösung dieser Probleme. Vielmehr zieht es sich in die Tradition der alten Literatur zurück und bleibt als solches nur auf dem Niveau eines Versuchs - genauso wie sein Held. Auf diese Weise wird das Drama nicht nur kritisch, sondern in großem Maße auch selbstkritisch.

Einsame Menschen

Mit seinem Drama *Einsame Menschen* setzt Hauptmann eine ähnliche Linie in der ironischen Darstellung des Intellektuellen fort, wie wir sie in Ibsens *Rosmersholm* finden. Auf kritische Weise stellt Hauptmann die traditionelle Erziehung und ihre Rückständigkeit dar und behandelt auch aktuelle Fragen der damaligen Zeit, wie Emanzipation und Ehelüge. Seine Kritik zielt auf die Scheinmoral der Bourgeoisie, auf die traditionelle Ehe aus Berechnung, und gleichzeitig schlägt er "the positive basis for marital relationship" vor und betont "the results of a conflict between natural emotions and conventional family arrangements" (Shaw 45). Aber nicht nur auf diesem Gebiet liegt Hauptmanns Kritik, sondern sie ist auch auf den Intellektuellen Vockerat gerichtet, der sich in der Kollision mit der Tageswirklichkeit als unfähig zeigt und den Ausweg im Selbstmord findet.

Durch Johannes Vockerat behandelt Hauptmann das Schicksal eines Intellektuellen, der wie Rosmer am Übergang zwischen Altem und Neuem steht. Wie Rosmer ist auch Vockerat ein Intellektueller, ein

ehemaliger Theologiestudent, der die Karriere eines Priesters verläßt und mit der Zeit gehen will. Seine Bibel vertauscht er mit Darwin und Haeckel; er freut sich auf die Zukunft mit der emanzipierten Anna Mahr, die in diesem Drama die Rolle von Rebekka West übernimmt, aber er verliert die Beständigkeit in Zeit und Raum, was die Folge des Selbstbetrugs ist. Als die Wahrheit ihm im Wege steht, sieht er die Flucht im Selbstmord.

In *Einsame Menschen* stellt Hauptmann das Schicksal eines Intellektuellen im Zwiespalt zwischen seinen idealistischen Weltanschauungen und der sozialen Realität dar. Außerdem ist das Drama eine skeptische Reflexion der Flucht in eine illusionäre Welt, die die alltäglichen Probleme verdeckt. In diesem Sinne scheint es, daß die emanzipierte Anna Mahr Hauptmanns kritische Gedanken zum Ausdruck bringt. Dann mit der Diskussion über Garschin im zweiten Akt reflektiert das Drama selbstbewußt über das Verhältnis der intellektuellen Tätigkeit zur sozialen Realität. Hauptmann scheint darüber hinaus in eine andere Richtung als Ibsen zu gehen, die sich besonders in der Darstellung der emanzipierten und gefangenen Frauen im Drama widerspiegelt.

Johannes Vockerat ist als junger Mann der Typus "des Geistesmenschen, der das Neue verwirklichen wollte, aber im Alten noch zu befangen war, um sich davon lösen zu können" (Hoefert 25).

Das Hemmnis in seinem Leben ist zuerst seine Ehe, die wie bei Rosmer traditionsgemäß geschlossen wurde, und die Umgebung, die für seine Arbeit kein Verständnis und kein Interesse zeigt. Noch schlimmer ist, daß Johannes auch "niemals in sich selbst Heil" (Woerner 20) findet; er ist mit dem Leben und den ihn umgebenden Menschen unzufrieden, sucht die Rettung in seinen Träumereien, also in einer nichtrealen Welt, und hofft etwas Neues im Leben zu schaffen. In dieser Welt gibt es keinen Platz für die Ehegattin Käthe, die wie ein Schatten neben ihm herlebt und für ihren Sohn sorgt. Die einzige Befriedigung und Selbsterfüllung versucht Johannes in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit zu finden. Wie Rosmer ist er aber nicht imstande, die Welt und deren Probleme mit offenen Augen zu betrachten. Die Welt der Träume bietet ihm falsche Vorstellungen, wo er sich als ein Opfer der schrecklichen Umgebung sieht: "Wenn nur ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte. Es braucht nicht viel zu sein. 'n klein bissel guter Wille. 'n klein bissel Verständnis für meine Arbeit" (I, 181).[4]

In seinem Verhältnis zu Käthe folgt Vockerat seinem Vorgänger aus *Rosmersholm*, und dessen Verhältnis zu Beate. Mit ihr findet er keine geistige Beziehung. Seine Ehegattin ist wie Beate traditionell

---

[4] Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Centenar Ausgabe, hrsg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1. (Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1966). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

erzogen worden und so hat ihr Mann die Hauptrolle in der Ehe. Doch im Gegensatz zu Ibsens Heldin, zeigt sich Käthe stärker und entschiedener in der Konfrontation mit den Problemen des alltäglichen Lebens. Sie sorgt für das Haus, versucht ihren Mann an allem zu beteiligen, obwohl er offensichtlich dazu unfähig ist, wie ihm auch die Vaterrolle schwerfällt. Für diese Rolle findet er den Freund Braun besser als sich selbst: "Geh doch mal zu Käthe hinein. Beruhige sie ein bißchen. Ein Rippchen stünde zu weit raus beim Jungen" (I, 189). Johannes ist weniger Ehemann als ein großes Kind, das Unterstützung in seinem Leben braucht, weil er sich selbst nicht sicher fühlt. Gefangen in einer Ehe, die ihn offensichtlich nur belastet, wirkt er wie ein Narr in der Begegnung mit der emanzipierten Anna Mahr.

Anna Mahr spielt die Rolle einer Botin aus der weiten Welt. Ähnlich wie Loth oder Werle, kommt diese in eine rückständige Umgebung, bietet diesmal einem angeblich gefangenen Intellektuellen einen Ausgang an, verläßt ihn aber im gleichen Zustand, in dem er früher war. Zweifellos verschlimmert Anna Mahr die schon bedrohte häusliche Situation der Familie Vockerat, doch trotz aller Kritik an ihr, scheint diese emanzipierte Frau eine positive Rolle im Drama zu spielen, was sie in vielem von Ibsens Rebekka West unterscheidet. Es ist wahr, daß Anna Mahr für Johannes, wie Rebekka für Rosmer, die große Herausforderung ist, in der der junge Idealist die Verwirklichung seiner

Träume sieht und ihre Anschauungen vollkommen unterstützt. "Freiheit! Freiheit! Man muß frei sein in jeder Hinsicht. Kein Vaterland, keine Familie, keine Freunde soll man haben" (III, 220), ist das Motto, nach dem Anna Mahr lebt und dem der Idealist Vockerat bald zu folgen versucht. Sie führt Johannes auch in ein nichtreales Leben, in dem sie ihn immer mehr von seiner Familie und Ehegattin trennt. Sie benutzt die gespannte Situation zu ihren Zwecken, um Johannes für sich selbst zu gewinnen. Käthe leidet darunter, wie Beate, aber dieses Leiden bemerkt Johannes nicht. In seiner Unreife und Selbstsucht beleidigt er sogar ständig ihre Gefühle, indem er ihr Anna Mahr als Vorbild empfiehlt, das sie "viel nötiger" (I, 193) hat als er. Er vergißt nie, seine Hochachtung gegenüber dieser emanzipierten Frau feurig auszudrücken: "Das ist 'n ganz wundervolles Geschöpf! Dieses Wissen! Die Selbständigkeit im Urteil!" (I, 193). Die Besessenheit von ihr entfernt ihn nicht nur von Käthe und der ganzen Familie, sondern führt zu falschen Vorstellungen von der Zukunft mit dieser emanzipierten Frau. In diesem Traum ersehnt er "einen neuen höheren Zustand zwischen Mann und Frau," der ihm als "die Basis zur Aufhebung seiner individuellen Vereinsamung" (Münchow 153) scheint.

Obwohl Käthe tief verletzt ist, sieht sie den selbstsüchtigen Versuch der emanzipierten Anna Mahr als positiv. Sie sieht in ihr jemanden, der ihr endlich die Augen geöffnet hat. Im zweiten Akt

gesteht Käthe, daß sie Anna Mahr eigentlich nett finde und ihre Meinung über die Frauen teile: "Sie sagte neulich: wir Frauen lebten in einem Zustand der Entwürdigung. Da hat sie ganz recht. Das fühl' ich hundertmal" (II, 198). Annas ironische Bemerkungen über das angebliche Unglück Johannes' in der Ehe, die sie wie Rebekka durch leise Anspielungen macht, versteht Käthe sehr gut. Im dritten Akt sagt Anna, mit dem Photo in der Hand: "Hannes. - Eine richtige Gramfalte. Das kommt vom Alleinsein. Wer allein ist, der muß viel leiden von den andern" (III, 219). Käthe ist bereits davon überzeugt, daß sie ihrem Mann im Wege stehe. Aber im Gegensatz zu Beate sieht sie den Ausweg keinesfalls im Selbstmord, sondern sie schlägt eine positive Richtung ein. Sie denkt daran, eine Reise nach Amerika zu unternehmen oder eine Arbeit für sich zu finden. Käthe ist bemüht, nicht mehr von ihrem Mann abhängig zu sein. Diese Einstellung mangelte ihrer Vorgängerin, und deshalb endete sie tragisch.

Die positive Rolle, die Anna Mahr trotz des negativen Einflusses auf Johannes im Drama spielt, kommt schon im zweiten Akt in dem Gespräch über Garschins Novelle *Die Künstler* zum Vorschein. Die Einführung dieser literarischen Diskussion hat zum Ziel, die Liebe Hauptmanns zur russischen Literatur zu betonen (vgl. Kersten 42). Dieser Hinweis trägt auch zum Verständnis des Verhältnisses zwischen Kunst und sozialer Wirklichkeit bei. Mit ihr spielt Hauptmann auf die

Frage nach der Leistung des Künstlers in der Gesellschaft an, nämlich auf die Frage nach dem Praktischen und Nichtpraktischen (vgl. Münchow 78). Nicht zufällig erwähnt Hauptmann diese Novelle, denn sie handelt von zwei Künstlern, mit denen Johannes und Braun Ähnlichkeiten haben. Die Novelle stellt das gleiche Problem wie das Drama *Einsame Menschen* dar, nämlich das Verhältnis des Künstlers zur sozialen Wirklichkeit. Sie scheint eine Art Kommentar zu Hauptmanns Drama zu sein. Das Drama thematisiert auf selbstbewußte Weise das Verhältnis von intellektueller Tätigkeit zur sozialen Wirklichkeit. Nicht zufällig empfiehlt Braun seinem Freund diese Novelle, denn Djedoffs Entscheidung, vom Ingenieur zum Maler überzuwechseln, entspricht der von Johannes. Von einer praktischen Tätigkeit geht man in eine illusionäre Welt der Kunst über. Das Symbol "der Tauben" (II, 202) steht wieder als Anspielung auf Johannes' Unfähigkeit, das Reale zu verstehen und Ratschläge anzunehmen. Die Rolle des denkenden Rjäbinin übernimmt dabei der Freund Braun, der Maler ist, aber Lehrer werden will. Johannes widersetzt sich ihm, denn "die Idee, Lehrer zu werden, ist da doch aber ziemlich verfehlt?" (II, 202). Er interessiert sich nicht für Rjäbinin und seine Rolle als Lehrer, die in sich das Praktische trägt, das heißt auch nicht für Braun, der mit seinen Ratschlägen für ihn ein Hindernis darstellt. Als Braun danach Johannes' Tätigkeit als "Schreiberei" (II, 202) bezeichnet, kommt es zum Streit,

den Anna Mahr dazu benutzt, ihre weiteren Pläne mit Johannes auszuführen.

Wenn Braun mit Anspielungen versucht, Johannes zur Vernunft zu bringen, benutzt Anna ihre, um ihn in eine andere Richtung zu lenken. Indem sie Braun als eine schwache Person bezeichnet, die sich nicht getraut, allein zu stehen (II, 206), spielt sie eigentlich auf Johannes' Unfähigkeit an, sich von der Familie und seiner Ehegattin zu trennen. Ihre Bemerkung: "die alten Geschichten - solange man rückwärts blickt, kommt man nicht vorwärts" (II, 205), ist eine ironische Reflexion auf die Flucht vor den sozialen Problemen, zu der Johannes offensichtlich neigt. Anna Mahr wirkt so in dieser Szene auch als kritischer Beobachter der intellektuellen Tätigkeit und der heroischen Posen des Idealisten und übt eine Funktion aus, die sie am Ende des Dramas wiederholen wird. Johannes, wie Rosmer oder Hjalmar Ekdahl, versteht den tieferen Sinn der Worte nicht, ist aber bereit, nach dem Gespräch mit ihr und dem Streit mit Braun, seine Frau erneut zu beleidigen, indem er sie mit allen deutschen Frauen vergleicht, für die außerhalb der Küche nichts existiert. Johannes ist immer mehr von der Idee besessen, daß Anna Mahr seine Zukunft ist, wobei ihm seine Ehegattin nur als ein notwendiges Übel erscheint. Seine Unreife und fehlende Bereitschaft zu einem offenen Gespräch mit Käthe vergrößert die Spannung zwischen ihnen, und wenn sie endlich diese Spannung in

einem offenen Gespräch mit ihrem Ehegatten lösen will, zeigt sich Johannes unvernünftig und nicht bereit, sie zu verstehen: "Kätchen, ich weiß nicht, was mit dir ist" (II, 212).

Johannes ist zwischen seiner Familie und der Herausforderung, die ihm Anna bietet, gefangen. Er versucht wie sein Vorgänger Rosmer, das Verhältnis mit Anna unter dem Begriff "Freundschaft" zu verbergen. Als Braun ihn an seine "Verpflichtungen" und die Notwendigkeit einer Entscheidung zwischen Anna und seiner Familie erinnert, drückt Johannes zum ersten Mal seine Beziehung zu Anna aus: "Seit sie hier ist, erlebe ich gleichsam eine Wiedergeburt. Ich habe Mut und Selbstachtung zurückgewonnen. Ich fühle Schaffenskraft, ich fühle, daß das alles geworden ist unter ihrer Hand gleichsam. Ich fühle, daß sie die Bedingung meiner Entfaltung ist. Als Freundin, verstehst du wohl" (III, 229).

Im vierten und fünften Akt erscheint der alte Vockerat, der die "Rettung für seinen Sohn bringen" will. Er warnt ihn vor der Gefahr, die ihm droht, denkt dabei aber mehr an die Schande, die auf seine Familie fallen könnte, als an das Schicksal seines Sohnes. Johannes befindet sich in einer Situation, in der er keinen Ausweg sieht. Sein Glaube, daß er leicht mit der Tradition brechen kann, erweist sich als große Illusion. Während Rosmer die Schuld am Tode seiner Ehegattin belastet, belastet Johannes die Schuld wegen seines Verhältnisses zu

Käthe. Andererseits kann er sich aber auch nicht ein Leben ohne Anna Mahr vorstellen, und so befindet er sich in einem Zwiespalt zwischen Schuld, Tradition und Pflicht auf der einen Seite und der Herausforderung des Neuen auf der anderen. Wie immer ist er unfähig, die vernünftige Entscheidung zu treffen, und so wählt er den Selbstmord als die einzige Lösung. Damit erweist sich auch sein Traum von einem höheren Zustand zwischen Mann und Frau nur als eine große Lebenslüge, denn Anna gibt ihm keine Möglichkeit, mit ihr weiterhin in Kontakt zu bleiben.

Mit dem Selbstmord des Intellektuellen stellt Hauptmanns Drama, im Bezug auf die emanzipierte und gefangene Frau, eine provozierende Änderung des klassischen Schlusses dar. Im Gegensatz zu Rebekka, die die traditionelle Anschauung Rosmers in den Tod treibt, wählt Anna Mahr nicht das klassische Ende ihrer Vorgängerin, sondern zeigt Stärke im Konflikt mit der rückständigen Umgebung und die Fähigkeit, sich dem Einfluß des idealistischen Intellektuellen zu widersetzen. Auch auf Käthe scheint die Tradition keinen tödlichen Einfluß, wie auf Beate, zu haben. Die beiden Frauen überleben, während der entscheidungsschwache und im Zweifelsfalle den Selbstmord vorziehende Intellektuelle dieser durch die Tradition bestimmten Umgebung und seiner Unfähigkeit, die Welt mit offenen Augen zu betrachten, zum Opfer fällt (Sprengel, 1989, 342).

Hauptmann kritisiert eine Tradition, die den Mann zum unfähigen Wesen macht, ihn in Ketten hält, seine Gefühle manipuliert und ihn blind für das Leben macht. Johannes' unsichere Lebenshaltung entspricht der Unsicherheit der jungen Leute zu Hauptmanns Zeit, deren Leben stark von den Konventionen bestimmt wurde und "who have been driven by the force of new ideas to question the values and standards in which they have been brought up" (McInnes 199). Johannes ist einerseits das Opfer seiner Eltern und ihrer Erziehung, die ihn mit ihrer großen Liebe auf das wirkliche Leben nicht vorbereitet hatten, ihn unfähig fürs Leben machten und auf ihn ihre traditionellen Anschauungen übertragen wollten, mit denen ihr Sohn offensichtlich nicht übereinstimmte. In dieser Hinsicht entscheiden sie über seine Zukunft und seine Ehe. Davon zeugen die schmerzvollen Worte, die ihre Schwiegertochter am Ende ausruft: "Mutter! Vater! Ihr habt ihn zum Äußersten getrieben. Warum habt ihr das getan?" (V, 258). Andererseits wird Johannes das Opfer seiner eigenen Ideale, die in Konflikt mit der komplexen Tageswirklichkeit geraten und ihrem Träger den Tod als einzige Flucht bieten.

IV.

Der ironisch dargestellte Erfolg des Idealisten: Thomas Stockmann und Harry Crampton

Anders als die behandelten Dramen und deren Intellektuellen sind die Dramen *Ein Volksfeind* (1882) und *Kollege Crampton* (1892). Zwar stellen die beiden Dramen wieder blinde Träumer und träumende Kämpfer dar: sie enden aber nicht mit einer katastrophalen Kollision zwischen dem Idealisten und der tückischen Realität.

Das Hauptproblem ist wieder das Verhältnis zwischen dem Idealen und Realen, wobei sich sowohl Ibsen als auch Hauptmann mit diesen träumerischen Hoffnungen der Idealisten befassen und dabei skeptisch und auch selbstkritisch betonen, wie diese Hoffnungen in Konflikt mit der Wirklichkeit geraten können. Während in den behandelten Dramen diese Kluft zwischen dem Realen und Idealen den Tod zur Folge hat, enden die Konflikte in *Ein Volksfeind* und *Kollege Crampton* nicht mit Selbstmord oder mit Entscheidungen, die das Leben kosten.

Obwohl die beiden Stücke sich in der Struktur voneinander unterscheiden, benutzen sie dieselbe Darstellung der idealisierten Welt

der Intellektuellen oder Künstler, die die Flucht vor der sozialen Wirklichkeit suchen oder in Kollision mit ihrer Umgebung kommen. Bei Hauptmann ist wieder die traditionelle Kunst oder Poesie das Symptom oder die Ursache für die alltäglichen Probleme eines Künstlers. In der Kunst findet er nämlich geistige Befriedigung aber löst damit keine Probleme. Wie in den vorigen Dramen entwickeln die Figuren auch in diesen zwei Dramen schöne Bilder von ihrer Rolle im bestehenden System. Man sympathisiert in vielem mit ihnen, aber man gewinnt am Ende einen skeptischen Eindruck von dem Drama selbst, das versucht, die Wahrheit anzudeuten, sowie die soziale Realität realistisch einzugehen, aber am Ende mit dem offenen Schluß eigentlich nur eine neue Illusion oder einen Idealismus bietet.

Ein Volksfeind

Das Drama entstand im Jahre 1882 und befaßt sich mit dem Kampf des Individuums "gegen die Masse, gegen die kompakte Majorität, dem Kampf des Einzelnen gegen das Herdentum" (Jürgensen 19). Thomas Stockmann, der Badearzt, trägt dabei einige Züge von Ibsen. Davon zeugt Ibsens persönliches Leben und sein Schreiben; doch ohne Rücksicht darauf, sieht man diese Ähnlichkeit schon im Drama. Ibsen stellt einen ihm ähnlichen Intellektuellen dar, zeigt ihn aber naiv und blind für die Wirklichkeit und gibt ihm die Chance, nur mit Glück

der Katastrophe zu entkommen. Das Drama bietet nicht nur einen realistischen Zugang zu sozialen Problemen in Ibsens Zeit, sondern auch eine kritische Reflexion über die Probleme der intellektuellen Tätigkeit. Wie in *Wildente* und *Rosmersholm* fängt auch dieses Drama mit einem träumenden Kämpfer an, der mit der Realität kollidiert.

Der Badearzt Stockmann entdeckt, daß das Trinkwasser in seinem Ort von Bakterien verseucht ist. Als Badearzt ist er sehr besorgt um die Gesundheit seiner Mitbürger und entschließt sich, die ganze Wasserleitung zu verlegen. Die Wahrheit über das Wasser will Stockmann im *Volksboten* enthüllen, wozu er die Unterstützung des Redakteurs Hovstad und seiner Mitarbeiter zu gewinnen scheint. Stockmann konfrontiert die Behörden und auch seinen Bruder Peter, den Bürgermeister, mit der Wahrheit. Der Kampf um die Wahrheit verwandelt sich allmählich in einen politischen Kampf, in dem der Badearzt Stockmann am Ende zum Volksfeind erklärt wird.

Stockmann lebt in einer problematischen Welt, voll von Intrigen, Verdorbenheit und zweifelhaften Freunden. Das Streben nach Wahrheit führt ihn zum Bruch mit den gesellschaftlichen Normen, die er zu ändern hofft. Diese Änderung sieht Stockmann in den jungen, braven Menschen: "Für mich ist es geradezu eine Lebensnotwendigkeit, mit den jungen, frischen, unbefangenen Menschen zusammen zu sein, mit freigesinnten,

tatendurstigen Menschen!" (I, 17).[5] Zu diesen jungen Menschen gehört seine Tochter Petra, die ihrem Vater folgt und schon im ersten Akt kritisch über die Heuchelei der Gesellschaft spricht. In seinem Idealismus bemerkt Stockmann nicht, daß die Wirklichkeit anders ist als die Welt seiner Visionen und daß er in dieser wirklichen Welt nur wie ein Dummkopf handelt.

Die ganze Kettenreaktion im Drama wird eben von den Menschen ausgelöst, an die Stockmann blind glaubt. Sie sind die Träger dieser wahren Welt der Intrigen um den Idealisten. Der Redakteur des *Volksboten* Hovstad und seine Mitarbeiter veranstalten die Szenen im Drama. Zwischen ihnen agiert der Badearzt als Objekt, als Spielball. Am Anfang sind sie noch Stockmanns Freunde, die bereit sind, seine Wahrheit in der Presse zu veröffentlichen, doch im Laufe des Dramas sehen sie negativer aus. Hovstad äußert sich zuerst negativ über den Bürgermeister Stockmann und die ganze Stadtregierung. Der Badearzt stimmt mit diesen negativen Bemerkungen des Redakteurs über die Stadtregierung nicht überein. "Aber diese Leute sind doch alle tüchtige einsichtsvolle Männer," sagt er im zweiten Akt (II, 40). Hovstad und seine Mitarbeiter schweben aber in der Tat zwischen beiden Bereichen. Zuerst bieten sie Stockmann ihre Unterstützung an, dann werden ihre

---

[5] Henrik Ibsen, *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Aufzügen* (Berlin: Steglitz, 1907). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

echten egoistischen Beweggründe offenbar. Hovstad kritisiert angeblich die Schwäche derjenigen, die von einer Seite zur anderen schwingen (II, 32), folgt diesen aber selbst mit der ironischen Bemerkung, daß man etwas aus der ganzen Situation mit Stockmann bekommen werde, ohne Rücksicht darauf, wer Recht hat. Er und die anderen sind also durch Selbstinteresse motiviert, und wenn die Aussicht auf persönliche Vorteile in Frage gestellt wird, stellen sie sich auf die Seite des Bürgermeisters und der Regierung.

Stockmanns Problem liegt allerdings nicht in Hovstad und den anderen, sondern in ihm selbst und in seiner idealistischen Betrachtungsweise. Er ist der Mann, der in einer Kluft zwischen Sein und Schein steht, wie Hjalmar Ekdahl und Rosmer, und der an der harten Lebenswirklichkeit scheitert. Zwar scheint der blinde Träumer Stockmann ein vielsagendes Bild zu bieten. Er weiß schön von sich zu erzählen; er will dem Volk helfen. Er ist davon überzeugt, er spiele eine heroische, von Gott begnadete Rolle. Natürlich irrt er sich. In seiner selbsttäuschenden Selbstsicherheit läßt er sich von Hovstad und anderen dazu bringen, sich gegen die Regierung und den Bürgermeister zu stellen. In diesem träumerischen Kampf gegen das herrschende System und die Heuchelei der Gesellschaft sieht man deutlich die poetologische Reflexion, das Verhältnis zwischen Kunst und Drama einerseits und der Wirklichkeit andererseits. Auf der einen Seite steht Stockmann, der

Träumerische, Künstlerische, auf der anderen steht sein Bruder, der Bürgermeister, ein Vertreter des herrschenden Systems, der Regierung und der Wirklichkeit.

Zweifellos bringt Stockmann Aspekte von Ibsens dichterischer oder dramatischer Tätigkeit zum Ausdruck, aber auch der Bürgermeister scheint das manchmal zu tun. Stockmann steht im Konflikt mit der komplexen Realität, die der Bürgermeister vertritt. Der Bürgermeister ist also diese gegebene Welt um Stockmann; er wirkt als Machthabender in dieser Welt. Doch vertritt er im Drama, so scheint es, auch eine herrschende Dichtungsweise und zwar die idealistische, die der Badearzt mit seiner Wahrheit konfrontiert. Wenn sein Manuskript über die Fäulnisstoffe im Wasser von dem Bürgermeister zurückgewiesen wird, scheint Stockmann eigentlich den Dichter zu vertreten, der Bürgermeister dagegen einen Direktor, der das Werk rezensiert. Dann geht es im zweiten Akt weiter. Stockmann fragt: "Ist es nicht die Pflicht jedes Staatsbürgers, sich dem Publikum mitzuteilen, wenn er einen neuen Gedanken hat?" Der Bürgermeister antwortet darauf: "Ach, wozu braucht das Publikum neue Gedanken? Mit den alten guten anerkannten Gedanken, die es schon hat, ist ihm vollkommen gedient" (II, 56). In dieser Konfrontation zwischen den beiden vermutet man die Neigung Ibsens, durch Stockmann seine dichterischen Anschauungen gegen die alte Tradition der Kunst und Literatur zu äußern.

Wie steht es aber mit dem Bürgermeister und seiner Rolle? Er ist vor allem der Vertreter der Macht, vertritt aber auch eine Möglichkeit des Dichtertums. Er ist keinesfalls sympathisch, scheint aber doch klüger als sein Bruder, der Badearzt, zu sein. Aber bei ihm gibt es ein Problem, nämlich: obwohl er negativ wirkt, vermutet man etwas von Ibsen in ihm. Schon im ersten Akt bezeichnet er Thomas Stockmann als einen, der voller Ideen ist, aber nicht zum Praktischen neigt (I, 8). In seiner Bemerkung liegt eine kritische Reflexion über die intellektuelle Tätigkeit. Obwohl der Bürgermeister in erster Linie die Heuchelei der Gesellschaft vertritt und in diesem Sinne Stockmann von seiner Idee, die den Interessen dieser Heuchelei nicht entspricht, abzuraten versucht, erscheint er auch als einer, der vor dem Idealismus warnt. In diesem Kontext scheint sein Verhältnis zu dem Badearzt und seinem Idealismus manchmal das von Ibsen zu seinem Publikum zu sein. Der Badearzt verliert sich in Träume und will eine heroische Rolle spielen. Das Publikum verliert sich im Theater auch in diese Träume, oder auch beim Lesen dieses Dramas möchte man das Heroische Stockmanns in der Wirklichkeit sehen. Der Bürgermeister warnt ihn vor der Kluft zwischen seinen Idealen und der Wirklichkeit und das, so scheint es, macht Ibsen am Ende des Dramas mit uns, dem Publikum. Der Schluß zeigt, wie alle Versuche Stockmanns, die Welt zu ändern, nur Versuche bleiben und wie sein Idealismus und seine Pläne nur ein Traum sind, wie eigentlich

das Drama selbst. Im fünften Akt betont der Bürgermeister, daß die ganze Affäre nur ein Spiel war (V, 97). Er denkt an Stockmann und seinen Versuch, mit der Wahrheit etwas zu ändern, aber mit dieser Bemerkung fällt ein ironisches Licht auf das Drama selbst, auf die Kunst und die Poesie, die man in Frage stellt. Mit dem Drama bietet uns Ibsen etwas Heroisches, Vielsagendes; man möchte vorwärtsschreiten, man möchte das alles gern glauben, aber es bleibt nur ein Ideal, das mit der Wirklichkeit leider nichts zu tun hat. So betrachtet man die Flucht in die idealistischen Illusionen sehr skeptisch, sei es die Stockmanns oder die des Dramas selbst.

Diese Flucht in die idealistische Illusion, zu der Stockmann neigt, führt ihn von einem Selbstbildnis zum anderen. Das verläuft von Anfang an Schritt für Schritt. Zuerst sieht er sich in einer von Gott begnadeten Rolle. Er glaubt an Hovstad und andere, die ihn angeblich unterstützen; er glaubt an sein Volk, an die kompakte Majorität. Dann im dritten Akt sieht man die gefährliche Zweiseitigkeit Hovstads, als er und seine Mitglieder sich weigern, an den Ideen Stockmanns weiter teilzunehmen (III, 77). Die Tür ist hier für Stockmann geschlossen oder es scheint so. Der vierte Akt führt uns in einen Privatsaal, den der Schiffskapitän Horster, Stockmanns Freund, ihm zur Verfügung stellt. Der Saal wird zum Theater, wo Stockmann jetzt öffentlich der kompakten Majorität die Wahrheit zu enthüllen versucht. Und da, in diesem Saal, wird inszeniert.

Einerseits haben wir das Publikum, die Leute, die der Darstellung Stockmanns zuschauen; andererseits steht der Idealist auf der Bühne und hält eine Rede. Und als ihn die Leute, das Publikum, verspotten, stellt man die ganze Inszenierung in Frage, d.h. das Theater, aber auch das Drama selbst. Es besteht eine große Kluft zwischen den Idealen und der Wirklichkeit. Und dann kommt es zu einem neuen Selbstbildnis. Wo Stockmann sich einmal als der Rettende sah, sieht er sich jetzt als Objekt des herrschenden Systems, wobei er allerlei Erklärungen sucht, um seine Rolle zu rechtfertigen. Die neue Rede wird zur Klage an der ganzen Welt, an der kompakten Majorität, indem er wieder den Helden und jetzt das Opfer dieser Welt spielt: "Ich will von der großen Entdeckung sprechen, . . . daß unsre sämtlichen geistigen Lebensquellen vergiftet sind, und unsre ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem pestschwangern Grunde der Lüge ruht" (IV, 108). Als Folge des Konflikts mit der Umgebung kommt dann auch der Widerspruch zu den eigenen Idealen zum Vorschein, indem jetzt nach Stockmann nur die Minderheit Recht hat (IV, 113). Das poetisch schöne Bild von sich selbst hat positive Züge, aber dieses Bild hat einen skeptischen Aspekt. Stockmanns eingebildete Rolle in der Gesellschaft wirkt wie eine schöne Geschichte, aber diese Geschichte erweist sich als illusionär. Zwar bietet uns das Drama einen offenen Schluß, wo Stockmann wieder in seinem Idealismus ein neues Schlachtfeld sieht, auf dem er Sieger ist (V, 157),

aber man zweifelt an dieser Zukunft Stockmanns. Sein Erfolg ist ironisch zu betrachten, wie auch sein neuer idealistischer Glaube, er sei der stärkste Mann in der Welt (V, 158).

Zweifellos richtet sich Ibsen hier gegen die bürgerliche Politik seiner Zeit, doch wie in *Rosmersholm* und *Wildente* stellt er die Tätigkeit eines Intellektuellen auf ironisierende Weise dar. Dieser bringt einige soziale, aber auch poetologische Gedanken zum Ausdruck, die Ibsen mit ihm teilt, ist aber keinesfalls als Sprachrohr des Dichters zu betrachten. Ibsen zeigt am Beispiel Stockmanns, wie der Idealismus fast zur Katastrophe führen kann und wie er von den befremdenden Möglichkeiten der Wirklichkeit erschüttert wurde. Ironisch und kritisch zeigt Ibsen diese Flucht ins Nichtreale, fordert uns auch dazu auf, über diese Kluft zwischen den heroischen Posen und der Wahrheit, das heißt über das Drama selbst, das sich damit beschäftigt, nachzudenken. Und wie sich diese heroischen Posen am Ende als illusionär erweisen, so wirkt das Drama selbst - illusionär. Es endet mit dem offenen Schluß, in dem man keine Lösung der Probleme vermutet und der nur die neue Flucht in die Illusion bietet.

Kollege Crampton

Wenn Ibsen in seinem Drama über die Wahrheitsideale reflektiert, so reflektiert Hauptmann in *Kollege Crampton* über das ihm

naheliegende Problem des Künstlers in der Gesellschaft. In diesem Drama, das im Jahre 1892 entstanden ist, behandelt Hauptmann wieder einen Idealisten, der mit der Wirklichkeit kollidiert, aber am Ende, wie Ibsens Stockmann, der Katastrophe glücklicherweise entgeht.

Auch in diesem Drama war Hauptmanns Absicht nicht eine einfache Darstellung des problematischen Intellektuellen, der in Konflikt mit der realen Welt gerät. Die Geschichte von Crampton dient darüber hinaus einer selbstironischen Kritik Hauptmanns an der poetischen Tradition der Flucht in die poetischen Träume, wie es schon am Beispiel von Loth und Vockerat gezeigt wurde. Zweifellos stellt sich der Dichter hier gegen jede Verfälschung der Kulturwerte, läßt Crampton einige Gedanken zum Ausdruck bringen, die er [Hauptmann] mit seiner Figur teilt, doch zeigt er den Künstler naiv und unfähig, die Probleme zu lösen, die mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit zusammenhängen. Crampton, wie Stockmann, scheitert an der harten Lebenswirklichkeit; er kann diese Kluft zwischen dem, was er ist, und dem, was er scheinen möchte, nicht überwinden.

Hauptmann folgt auch hier einigen Aspekten Ibsens aber er baut aus und denkt sie weiter. Wieder finden wir die Verweisungen auf die traditionelle Kunst und Literatur, die als eine Flucht vor realen sozialen Problemen erscheinen, zu der auch Crampton neigt. Diese Flucht, die noch mit Alkohol verstärkt ist, führt zu Visionen von der angeblichen

künstlerischen und sozialen Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft. Crampton hat wenig Gefühl für das Reale. Er versucht in der alten Poesie und im Alkohol einen Ausweg zu finden.

Crampton ist Lehrer an der Breslauer Kunstakademie. Zwischen ihm und seiner Familie, seiner Ehefrau, steht es nicht gut, denn Crampton ist ein verfallener Künstler, der nicht fähig ist, seine Familie zu ernähren. Infolgedessen verläßt ihn seine Frau, gleichzeitig aber wird er auch von der Akademie entlassen. Den Trost findet der Künstler im Gasthaus, aber dank seiner Tochter und dem ehemaligen Schüler Max Strähler, läuft sein Schicksal nicht katastrophal.

Der erste Akt zeigt, daß Crampton nicht in seinem Haus, sondern in seinem Atelier an der Akademie schläft. Am Morgen verschläft er, und wenn ihn Löffler, sein Dienstmann, weckt, fragt Crampton: "Heilige Dummheit! Heilige Dummheit! Haben Sie mich denn gestern nicht nach Hause geführt, Löffler?" (I, 264).[6] Diese Szene zeigt uns einen Mann, der das Gefühl für Raum und Zeit verliert und immer nach der Kognakflasche greift, die ihm, wie er dann im zweiten Akt sagt, eine kleine Herzstärkung ist (II, 279). In dieser Scheinwelt, die ihm der Alkohol bietet, hält sich Crampton für einen großen Künstler, den die Akademie langweilt, wo so viele Dinge nicht nach seinem Geschmack

---

[6] Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1 (Frankfurt am Main: Ullstein, 1966). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

sind (I, 206). Er schafft idealisierte *Bilder* von seiner künstlerischen Tätigkeit, zeigt aber im Laufe des Dramas nur eine wirkliche Tätigkeit, nämlich die Neigung zum Trinken und zur Identifizierung mit großen Figuren wie Genelli (I, 275). So scheint es oft, daß Hauptmann wieder ironisierend mit dem Ideal seines Helden umgeht. Zwar nimmt Crampton Aspekte von Hauptmanns dichterischer und künstlerischer Tätigkeit vorweg, er baut schöne Erzählungen von sich selbst und seiner Rolle, doch es verbleibt nur Skepsis. Schritt für Schritt kann man das am Drama sehen.

Zuerst geht Crampton, wie Stockmann, von einem Selbstbildnis zum anderen. Im ersten Akt spielt er einen resignierten Künstler, der über die Arbeit als Lehrer der Kunst reflektiert. Er sagt zu Max Strähler: "Sie wissen ja - es ist geradezu unnötig, daß ein Akademiker Talent hat. Was sollen wir mit dem Talent anfangen?! . . . Was ein echtes Talent ist, das ist wie ein Urwaldbaum. Verstehen Sie mich? Eine Akademie - das ist die Dressur, das ist der spanische Stiefel, das ist der Block, das ist die Uniform, das ist die Antikunst" (I, 270)! Zweifellos teilt Hauptmann hier die Gedanken mit seinem Helden, indem er über die Kunst seiner Zeit reflektiert. Aber vom ersten Akt an wird einiges über die Kluft zwischen dem Künstler und seinen Anschauungen einerseits und der komplexen künstlerischen Tageswirklichkeit andererseits gesagt. Crampton fühlt sich als Objekt dieser Wirklichkeit,

die ihm angeblich keine Gelegenheit bietet, als echter Künstler zu arbeiten, denn in seinen Traumvisionen sieht er sich als großer Künstler. Die Chance zum Fortschritt sieht er in der Ankunft des Herzogs, an dessen Unterstützung er glaubt, und da zeigt sich wieder die Parallele zu Stockmann.

Stockmann hofft, in Hovstad und der Presse die Unterstützung für seine Ideen zu finden. Der Herzog ist für Crampton nicht nur die Unterstützung. Mehr noch ist er, nach Cramptons Vision, eine Rettung, nämlich sein Mäzen und ein Kenner der Kunst (I, 272). Schnell aus der Flasche gießend, verliert sich Crampton in die illusionären Träume, in denen er über sein "Bildchen" spricht (I, 274), das sein Retter, der Herzog, kaufen und damit alle seine Probleme lösen wird. In dieser Ekstase, in dieser Freude, die für ihn natürlich in seiner Scheinwelt "Schaffensbedingung" (Rathaus-Hoffmann 145) ist, macht er sich falsche Vorstellungen, die die Kluft zwischen seiner eingebildeten Welt und der realen Situation, in der er sich befindet, noch mehr betonen.

Der Herzog kommt und geht, ohne Crampton zu sehen. So geht bei dem Idealisten eine Änderung von Resignation zu falscher Begeisterung vor sich und dann folgt das neue Selbstbildnis, in dem sich Crampton als Objekt einiger heimlicher Kräfte träumt: "Das ist ein Komplott. Das sind meine Feinde, meine Neider" (II, 283). Das Problem, dem sich Crampton stellt, liegt in dem Widerspruch zwischen

seiner Kraft und der wahren Leistungsfähigkeit (vgl. Schulz 322). Er macht schöne Pläne und schafft Erzählungen über seine Rolle in der Entstehung einer neuen "Kunststadt ersten Ranges" (II, 281), in der die fortschrittlichen Elemente wie er handeln würden. Er sieht, wie Stockmann, die kompakte Masse als Träger dieser fortschrittlichen Ideen. Dann aber, als er einen Mißerfolg mit dem Herzog erlebt, und dazu noch von der Akademie entlassen wird, sucht er allerlei Gründe, die Ursache irgendwo im System, oder eben in dieser kompakten Masse, nur nicht in diesen idealistisch gesehenen Kräften zu finden. Doch bei aller Ironisierung von Cramptons und Stockmanns Ideen scheint Positives zu bestehen, denn die Ideale beider über eine bessere Zukunft für das Volk oder die Kunst deuten schon die positiven Richtungen an.

Im Vergleich zu Ibsens Helden scheint Crampton andere Züge zu haben als Stockmann. Während Stockmann mehr oder weniger Unterstützung in seiner Familie findet, ist Cramptons Familie ein verfallenes System. Die einzige, die ihm beisteht, ist die Tochter Gertrud, die großes Mitleid und Sorge dem Vater gegenüber zeigt (I, 275). Während Stockmann nach dem ersten Mißerfolg mit Hovstad und anderen hartnäckig neue Pläne macht, ist Crampton schwach und durch Alkohol ruiniert. Er bricht innerlich immer mehr zusammen, bis er schließlich am Ende des zweiten Akts in Selbstverachtung und Ekel endet (vgl. Heise 11). Wo Stockmann davon überzeugt ist, etwas Gutes

für seine Familie zu leisten, gesteht Crampton in seiner Resignation zu Gertrud: "Wenn dir jemand in Zukunft sagt: ehre Vater und Mutter, so sag' ich dir, dein Papa ist keiner Ehre wert. Dein Papa hat euch alle und sich selbst an den Rand des Abgrunds gebracht" (II, 285). Dadurch zeigt er sicher positive Züge seiner Person, doch weiter tut er nichts, um die schlechte Situation zu ändern, sondern er verliert sich wieder in eine schöne Traumwelt, die ihm der Alkohol und diesmal auch die alten Bücher bieten.

Nach dem zweiten Akt verschwindet er von der Szene, und in der Pause des dritten Aktes erfährt man mehr über die Versuche seiner Tochter und Strählers, ihn zu finden. Dann kommt es im vierten Akt auch zu einem Theater im Theater, in dem sich die ganze eingebildete Welt des Idealisten verwirklicht. Interessant ist dieser Akt, in dem Hauptmann schön die Kluft zwischen der Wirklichkeit und der illusionären Welt, dieses Mal mit Hilfe eines Gasthauses, darstellt.

Am Anfang des Aktes spielt Crampton mit zwei jungen Leuten Karten in einem Gasthaus und trällert: "Sul mare luccica" (IV, 298). Durch die offene Tür des Zimmers sieht man Gäste und die Kellnerin. Die Beschreibung der Szene ähnelt dabei eher einem Theater als einem Gasthaus, wo Crampton einen Schauspieler, die Gäste das Publikum darstellen. In diesem Akt sieht man, daß Crampton sich seit dem zweiten Akt nicht vorwärts entwickelt hat. Seine Situation ist schlimmer als sie

früher war. Im Gasthaus findet der Künstler alles, was er offensichtlich braucht, nämlich den Alkohol, mit dem er die soziale Wirklichkeit zu vergessen versucht. Und hier, wie ein Dichter oder Schauspieler im Theater, veranstaltet Crampton belehrende Szenen. Er scheint lustig zu sein; er macht Hinweise auf Dickens, E. T. A. Hoffmann und Byron; er spricht enthusiastisch über Boccaccio, einen "göttlichen Schwerenöter." Er spielt Mandoline und singt dazu "Santa Lucia" (IV, 299). Mit diesen metapoetischen Elementen, scheint es, stellt Hauptmann, wie in *Vor Sonnenaufgang*, die traditionelle Poesie und Kunst auf die gleiche Ebene mit dem Alkohol, wobei die beiden zur Flucht aus der komplexen Wirklichkeit dienen. Crampton verliert sich im Trinken, aber auch im Singen, was ihn in eine illusionäre Welt führt: "alte 'Gartenlauben', alte Illustrierte. Bringen Sie mir, was Sie haben. Ich bin dankbar für alles. Ich brauche nicht essen, aber lesen muß ich" (IV, 299). So scheint die alte Poesie, die Kunst, das gleiche wie der Alkohol zu bieten: eine nichtreale Welt, wo alles so schön wirkt, doch nichts mit dem wirklichen Leben zu tun hat. Und so wird das Gasthaus in Gegensatz zu Cramptons Tageswirklichkeit gesetzt. Zweifellos fordert diese Verbindung der Poesie mit dem Alkohol eine kritische Reflexion über das Verhältnis der Poesie zu den realen sozialen Problemen heraus. Als die Kellnerin, nach allen diesen Bemerkungen Cramptons über Kunst und Bücher, eine Strophe inszenierend im Zimmer erscheint, gibt sie

eine Art Kommentar über die Lücke zwischen dem Idealisierten und Wirklichen, zwischen Schein und Sein, und gleichzeitig signalisiert sie die Gefahr der Flucht in eine nichtreale Welt: "Die Alma war so schön, so schön wie eine Taube, und als ick sie besah, da war's 'ne alte Schraube" (IV, 300). Es scheint, daß die Kellnerin in dieser Szene für Hauptmann selbst spricht, der vor dieser Gefahr warnt. Die Leute in der Kneipe schauen Crampton lachend zu, und zusammen mit ihm verlieren sie sich in einer illusionären Welt, wo alles so komisch und schön hineinpaßt; aber draußen lauert noch immer die Wirklichkeit.

Der ganze Akt erinnert so an das Theater, in dem man das Publikum amüsiert und wo es Crampton schließlich gelingt, eine gute Pose anzunehmen. Aber es verbleibt, wie im Falle Stockmanns, eine Skepsis. Deswegen stellt sich die Frage nach der Funktion des Dramas selbst, das uns diese Geschichte bietet. Das Drama versucht realistisch auf die sozialen Probleme des Künstlers einzugehen. Es erteilt uns einige gute und fortschrittliche Gedanken im Bezug auf die Kulturwerte zu Hauptmanns Zeit. Es stellt auch das wichtige Problem der Flucht vor der sozialen Realität dar, die sich durch Alkohol, aber auch durch schöne alte Poesie verwirklicht. Doch scheint es, daß das Drama irgendwie in Widerspruch mit sich selbst gerät. Es ironisiert sich selbst, indem es mit diesem poetischen Schluß endet. Es bietet uns einen offenen Schluß wie Ibsens *Ein Volksfeind*, wo alles für den Helden ein schönes Ende findet.

Also hat man ein Happy End. So scheint das Drama ein Versuch zu sein, die soziale Wirklichkeit und die Probleme des Künstlers darzustellen. Doch bleibt es nur auf dieser Ebene, indem es keine Lösung dieser Probleme bietet und uns dazu noch in einen neuen Idealismus führt, den wir, dem vorigen Kontext nach, zu kritisieren gelernt haben.

Es gelingt Crampton, mit Hilfe der ihm nahestehenden Leute, die verlorenen Sachen im Atelier wiederzugewinnen. "Ein kraftloser Stümper" (Bahr 58), wie er ist, entgeht er so der Katastrophe nur dank seiner guten Fortuna. Sein Ende ist glücklich, aber es stellt die neue Illusion dar, die neue Kluft zur Wirklichkeit, in der Crampton nicht ganz zurechtkommt und auch nicht mehr die Leute um sich herum erkennt (V, 318). Und wie das Drama die Flucht in den Alkohol, die Poesie und die Kunst am Beispiel des Künstlers kritisch reflektiert, so wird diese kritische Reflexion eine selbstironische Kritik auf das, was das Drama selbst mit dem Ende macht und bietet, nämlich eine Flucht in die nichtreale Welt.

V.

Der Intellektuelle und der Künstler als Sprachrohr des Dichters: Arnold Rubek und Erich Spitta

Bei der Analyse der früher erwähnten Dramen von Hauptmann wurde gezeigt, wie sich der Dichter nicht nur einfach mit den Problemen seiner Intellektuellen beschäftigte, sondern wie seine Dramen der selbst-ironischen Kritik gegen die poetische Tradition der Flucht in die poetischen Träume folgen. Die Kluft zwischen dem Realen und Idealen, die Ibsen in seinen Dramen darstellt, und die Hauptmann dann weiter ausbaut, zeigt sich wieder als das grundlegende Problem des Intellektuellen in den zwei letzten Dramen, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt.

In den Dramen *Wenn wir Toten erwachen* (1899) und *Die Ratten* (1912) sprechen Ibsen und Hauptmann wieder von den ihnen ähnlichen Intellektuellen, Künstlern oder Idealisten. Gleichzeitig stellen sie die Frage nach der Funktion des Dramas, der Poesie sowie Kunst und machen das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit zum bedeutenden Thema. Durch die Verweisungen auf die traditionelle Kunst und Literatur und durch die Darstellung der sozialen Realität wird das

Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit verdeutlicht. Was diese zwei Dramen von anderen unterscheidet, ist ihre deutlichere Reflexion über Dichter und Theater. Da gibt es immer wieder Aufführungen; Schauspieler, die ihr Handwerk üben; Figuren, die über Wert und Wesen älterer Dramen (Schillers *Braut von Messina*) reflektieren usw.

Bei Ibsen handelt es sich um den Künstler Arnold Rubek, der resigniert am Ende seiner Karriere über sein Werk reflektiert und als Ibsens Sprachrohr dient, wo sich dieser kritisch gegen sich selbst und sein Schaffen und Leben wendet (Ernst 89), und wo diese Selbstkritik besonders zum Ausdruck kommt (Gerland 231). Bei Hauptmann dagegen haben wir den Theologiestudenten Erich Spitta und den Theaterdirektor Harro Hassenreuther, die wie Figuren in einem Melodrama innerhalb eines größeren Gesamtdramas wirken und dadurch die Rolle des Theaters in Bezug auf die Darstellung der sozialen Wirklichkeit in Frage stellen. Die beiden Dramen erfüllen so die Funktion eines poetischen Kommentars über Kunst und Leben.

Wenn wir Toten erwachen

Ibsen schrieb *Wenn wir Toten erwachen* 1899. Der Untertitel "Ein dramatischer Epilog" bezeichnet dabei keine Absicht des Dichters, seinem Schaffen ein Ende zu setzen, sondern es war die Ankündigung einer neuen Phase in Ibsens Schaffensweise (Ibsen, 1972, 231). Die

Frage nach der Funktion des Künstlers Arnoid Rubek im Drama ist ziemlich komplex. Zweifellos bringt er einige Gedanken Ibsens zum Ausdruck, hier vielleicht viel mehr als die Intellektuellen in anderen Dramen, doch auch dieser Intellektuelle und Idealist fällt unter die scharfe Kritik des Dichters. Ibsen benutzt Rubek, um seine eigene Resignation und Unzufriedenheit am Ende seiner Karriere zu äußern. Er zeigt ihn aber auch als denjenigen, der sich in der Kluft zwischen seinem Idealismus und der Wirklichkeit nicht zurechtfindet.

Arnold Rubek ist ein Bildhauer, der mit seiner Ehefrau Maja den Urlaub an einem Kurort genießt. Rubeks ehemalige Geliebte, Irene, die ihm einmal als Modell für sein letztes Werk gedient hat, erscheint hier auch und erweckt in Rubek die alten Erinnerungen. Sie klagt Rubek der Zerstörung ihres Lebens an, was jetzt als eine schwere Schuld und "Jugendsünde" (Tennant 197) den Bildhauer belastet. In seiner Resignation entscheidet sich Rubek, sich der einzigen Liebe seines Lebens, Irene, völlig zu widmen. Er folgt ihr ins Gebirge, wo die beiden in einer Schneelawine den Tod finden.

Der Struktur nach erinnert das Drama an *Rosmersholm*. Ein Mann findet in seiner Ehefrau keine geistige Liebe. Eine andere Frau kommt und ändert sein Leben. Der Mann verzichtet auf seine Ehefrau und folgt dieser anderen Frau bis zu dem tragischen Ende. Doch ist dieses Drama nicht nur eine Geschichte von einem Dreieck in der Ehe

und eine Imitation der früheren Schaffensweise Ibsens, sondern das Drama trägt auch in sich viele versteckte Anspielungen auf das Verhältnis zwischen Kunst und Leben.

Am Anfang des ersten Aktes äußern sich Rubek ziemlich resigniert über sein Schaffen. Im Gespräch mit Maja drückt er seinen Zweifel an der Richtigkeit der Porträtsbüsten aus, die er im Laufe seiner Karriere geschaffen hat:

> RUBEK: Those are not really portraits, Maja, I'm turning out there.
> MAJA: Oh come on, of course they are . . . These past few years . . . ever since your big group was finished and taken from the house . . . .
> RUBEK: All the same, they're no mere portrait-busts, I tell you.
> MAJA: What are they then?
> RUBEK: There's more to those figures than meets the eye; a hidden meaning, covered, within: . . . a secret no public can see. (I, 13-14)[7]

Diese Situation ließe sich mit der von Ibsen vergleichen, der mit diesem Drama über seine Reihe von Gestalten reflektiert. Ibsen evoziert hier die Frage danach, ob die Kunst, die Poesie oder das Drama selbst die Wirklichkeit darstellen können oder ob sie nur eine Imitation des Lebens sind? Zweifellos erkennt man in Rubeks Worten Ibsens selbstironische Kritik an seinem früheren Schaffen. Am Anfang also steht ein

---

[7] Henrik Ibsen, *When We Dead Awaken*, hrsg. von Absolute Classics (England: 1990). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

Kommentar über die Kunst und ihr Verhältnis zum Leben. Rubeks Worte fordern uns heraus, über die Kluft zwischen der Kunst einerseits und der Wirklichkeit andererseits nachzudenken. Von dieser Szene an kann man dann die sich daraus ergebenden Verhältnisse verfolgen, die den Schluß auslösen und der das Verhältnis von Kunst und Leben darstellt, aber auch zeigt, wie Ibsen auch in diesem Drama ironisierend mit schönen Idealen umgeht.

Rubek ist ein Künstler, aber noch mehr ein Idealist, der sein Leben der Kunst gewidmet hat. In seiner Beschäftigung mit der Kunst hat er das Gefühl für das reale Leben verloren, das an ihm vorbeigegangen ist. Davon zeugt die Vergangenheit mit Irene, der er keine Liebe bieten konnte und die er nur als Modell für seine Kunst betrachtete. In seiner Unfähigkeit, einen Kompromiß zwischen Leben und Kunst zu finden, sieht er auch in Maja ein Wesen, das sich zufällig bei ihm befindet. Seine Lebensanschauungen haben in ihm jede Verantwortung ausgeschlossen. Im ersten Akt sagt er zu Maja: "It is after all a certain happiness to feel absolutely free; unbeholden to any" (I, 14). Wenn Maja ihn dann an seine Pflicht ihr gegenüber erinnert, nennt Rubek ihr ganzes Verhältnis ironischerweise ein Spiel. Mit dieser Szene gibt es ein kleines Problem. Nämlich: dieses Verhältnis zwischen Rubek und Maja evoziert, so scheint es, ein anderes, und zwar zwischen Ibsen und den Zuschauern. Maja spielt dabei, könnte man sagen, die

Rolle einer Zuschauerin, die sich in dem Schönen verliert, das ihr Rubek oder Ibsen bietet, dann aber warnt er sie, es wäre nur ein Spiel, das mit dem Realen nichts zu tun hat. So sehen wir, wie in dieser Inszenierung das Drama selbstbewußt über das Drama reflektiert und wie diese Reflexion eigentlich eine selbstironische Kritik an dem ist, was das Drama selbst in sich trägt, nämlich eine Flucht in die illusionäre Welt.

Rubek erscheint als jemand, der Maja vor dieser Flucht in die Illusion warnt. Doch das wirkt ironisch, da auch er in einer illusionären Welt lebt. Zwar überlegt er das wahre Leben in der Begegnung mit Irene, fühlt zum ersten Mal Schuld für dieses Leben, das er verraten hat, doch ist seine Vision der Zukunft auch eine neue Illusion und ein Traum. Andererseits bietet Maja etwas anderes. Sie endet nicht wie Beate in *Rosmersholm*, sondern sucht über den Weg aus ihrer Situation mit Rubek zu reflektieren und gibt dem Ende eine provozierende Wendung. Jetzt geht nämlich der Idealist zugrunde. Aber der ehemalige gefangene Vogel Maja bleibt am Leben. Durch diese Darstellung der gefangenen Frau berührt Ibsen das alte Problem aus den früheren Dramen und gibt ihm eine neue Prägung.

Interessant ist diese Entwicklung bei Maja. Von einem gefangenen Vogel, dem Rubek einen Ausweg aus einem "deprived home" (III, 64) bat, der diesem dann folgte und seine Kunst oder illusionäre Welt schätzte, verwandelt sich Maja in eine Person, die ein

anderes Gesicht zeigt. Wo sie früher vor illusionären Träumen gewarnt wurde, spielt sie jetzt diejenige, die sich selbst kritisch über diese äußert. Im zweiten Akt versteht sie im großen und ganzen ihr Verhältnis zu Rubek, so daß sie den Idealisten mit Ironie behandelt: "Rubek you are not a man for human company. You go your own solitary road, your struggle is all in yourself. And I can't talk to you properly about what occupies you. All this about art and everything . . . And God in Heaven, much I want to, either" (II, 39-40). Maja distanziert sich damit nicht nur von den früheren gefangenen Frauen, sondern sie reflektiert auch kritisch über die Rolle des Intellektuellen oder angeblichen Helden und zeigt damit die Ähnlichkeit zu Hauptmanns Anna Mahr. Diese Reflexion wird dann betont durch die Strophe über die Freiheit, die sie genießen will: "I am free! I am free! The cage has sprung open for me! I am free now! I fly away! (II, 58). Majas Freiheit ist die Flucht aus der idealisierten Welt, in der sie mit dem Künstler gelebt hat. Darüber hinaus stellt diese Flucht eine kritische Distanz zu den heroischen Posen des Idealisten her.

Das Problem, dem sich Rubek mit Maja stellt, beruht auf der Kluft zwischen Kunst und Leben. Diese Kluft erscheint als der schwere Ballast aus der Vergangenheit und wird von Irene vertreten. Rubeks Bemerkung am Anfang, wie es gut ist, "to be unbeholden to any," die eine negative Implikation des Verhältnisses zwischen ihm und Maja war, wird in der Begegnung mit Irene ironisch. Im ersten Akt, im Gespräch

zwischen Irene und Rubek, steht wieder die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Leben. Rubeks letztes Werk "Der Auferstehungstag," für das Irene als Modell gedient hatte, brachte dem Künstler zwar Ruhm, aber führte sein Modell ins Leere. Irene evoziert die Vergangenheit: "I passed into the dark: while there the child stood in transfiguring light" (I, 26). Diese Bemerkung über das künstlerische Werk und das Leben (Irene) trägt in sich eine kritische Reflexion darüber, wie die Kunst eigentlich das Leben töten kann (vgl. Downs 183). Dann im zweiten Akt, als Irene den Künstler beschuldigt, er habe der Kunst zugunsten der Seele dem menschlichen Leben entnommen (II, 49), sieht man die Kluft zwischen der idealisierten Welt der Kunst und der Wirklichkeit. Auf der einen Seite stehen Irene und das Leben, auf der anderen Seite steht die Kunst, der "Auferstehungstag," der die junge Frau darstellen sollte, aber dem es an Leben mangelt. Jetzt schafft die Schuld darüber, daß sein Werk eigentlich alles andere als das Leben präsentiert, in Rubek die Sehnsucht nach Irene oder diesem von ihm verratenen Leben: "Because isn't it of altogether greater worth to live amid beauty in the light of the Sun? Than go on and on till the end of one's days, in a chill damp catacomb, slogging away until exhausted unto death, at lumps of clay and blocks of stone?" (II, 42-43).

Die Resignation Rubeks ließe sich auch hier mit Ibsen vergleichen. Er bezweifelt einerseits sein voriges Schaffen und

andererseits vermutet man in der Sehnsucht des Idealisten nach dem Leben eine neue Phase in Ibsens Schaffensweise. Als "final account with himself" (M. Meyer 786) und mit dem Idealismus, mit dem Ibsen auch in diesem Drama ironisierend umgeht, ist der dritte Akt anzusehen, in dem man zwei verschiedene Pole feststellt. Diese zwei Pole sind Maja und Ulfheim oder das Leben sowie Irene und Rubek oder der Idealismus. Rubek hofft, mit Irene eine neue Phase seines Lebens zu beginnen. Da er aber ihr Leben in der Vergangenheit mit seiner Kunst zerstörte, symbolisiert Irene nicht mehr das Leben, sondern nur ein Gespenst und Phantom, dem der Künstler jetzt folgt. Dieses Phantom ist der Idealismus, in dem der Künstler sein Leben verbrachte.

Im dritten Akt kommt dieser Idealismus zum Ausdruck. Rubek zeigt die alte Unfähigkeit, die Kluft zwischen dem Idealen und Realen zu überwinden. Er sehnt sich nach dem Leben mit einem nichtrealen, illusionären Wesen, während ihm die Wirklichkeit einen wahren Menschen aus Fleisch und Blut bietet. Er negiert auf diese Weise die reale Welt zugunsten der Illusion, die ihn leise in den Tod führt. Er stellt die heroische Pose des Idealisten in Frage, der angeblich einem Wesen helfen will, das eigentlich nicht existiert. Verwickelt in einen poetischen Traum, bemerkt Rubek das wirkliche Leben nicht, und während Maja mit Ulfheim in die Freiheit eilt, findet der Künstler mit seinem Idealismus den Tod in der Schneelawine. Das Ende des Künstlers Arnold

Rubek ist das Ende des Idealismus oder einer illusionären Welt, über die Ibsen als eine Gefahr in seinen früheren Dramen und auch hier reflektierte.

Die Ratten

Im letzten Drama Hauptmanns *Die Ratten* (1910) erreicht die Frage nach der Funktion des Dramas, der Poesie oder der Kunst einen Höhepunkt. Das Drama enthält in sich zwei parallel-laufende aber isolierte Handlungsstränge; einerseits ist es die Katastrophe der Frau John, andererseits das Hassenreuther-Melodrama. Diese zwei Stränge dienten Hauptmann dazu, auf eine erfolgreiche Weise in den *Ratten* über ihm verwandte Probleme des Dramas zu reflektieren. In diesem Stück findet man eine Mischung der sozial-realistischen Themen einerseits und poetologischen Themen andererseits. Im Drama passiert allerlei im Zusammenhang mit einer Literatur-Debatte, die blind von dem Leidvollen unter den armen Menschen läuft.

Der Intellektuelle Erich Spitta, der "die ästhetischen Anschauungen Hauptmanns, die er in den achtziger Jahren gewann" (Münchow 112), vertritt, ist keinesfalls als Sprachrohr des Dichters zu betrachten. Spitta bringt im Drama einige Gedanken zum Ausdruck, die Hauptmann teilt, aber auch diesen Intellektuellen behandelt der Dichter mit Humor. In seinem Protest gegen die Vaterwelt und die Tradition

zeigt Spitta Verwandtschaft mit Vockerat und Rosmer, aber im Gegensatz zu diesen, die sich nach Neuem sehnen, aber am Alten hängen, behauptet sich Spitta gegen Hindernisse des Rückständigen, und dadurch trägt er positive Züge. Dennoch ist Spitta auch mit Loth verwandt. Er ist zwar nicht so selbstbezogen wie Loth in seinen Hoffnungen, als moderner Dramatiker die Welt zu ändern, wobei man auch seine Ideale ironisch betrachten kann.

Wenn man die einander auslösenden Verhältnisse im Drama verfolgt, so bemerkt man, wie Hauptmann auch hier ironisierend mit schönen Idealen umgeht. Die Ironie, die in dem Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit beruht, erscheint als die Grundlage des Dramas. Dieses Verhältnis stellte Hauptmann in den zwei Stöcken einer Mietskaserne dar. Der traurigen Geschichte von Frau John im zweiten Stock gegenüber steht das komische Theater des ehemaligen Theaterdirektors Harro Hassenreuther im Dachgeschoß. Als der Platz, wo Tragödie und Komödie gleichzeitig geschehen, erscheint die Mietskaserne als eine Widerspiegelung der zerbrechlichen "Gesellschaftsordnung des wilhelminischen Deutschland" (Hoefert 29), in der Hauptmann den Unterschied zwischen den armen Menschen und bürgerlichen Intellektuellen betont. So sind *Die Ratten* die soziale Kritik Hauptmanns an der Gesellschaft einerseits und andererseits eine kritische

Reflexion über die Verhältnisse von Kunst und Theater zu der sozialen Wirklichkeit.

Die Ratten ist eigentlich die Geschichte von Frau John. Sie ist die Frau, die sich dem Problem der Mutterschaft stellt. Es gelingt ihr, das Kind des Dienstmädchens Piperkarcka nach deren Niederkunft zu sich zu nehmen, und die Wahrheit vor allen, auch vor dem eigenen Mann, zu verstecken. Der Betrug aber, mit dem Frau John lebt, kommt nach einer Zeit zum Vorschein und zerstört die scheinbare Idylle ihres Lebens. Ihr Ehemann entscheidet sich, sie zu verlassen. Der Kindesraub wird enthüllt, und Selbstmord bleibt für die Frau die einzige Lösung.

Der erste Akt beginnt im Dachgeschoß, das der Beschreibung nach einem Theater entspricht: Man kann bei dem ungewissen Licht im Zweifel sein, ob man sich in der Rüstkammer eines alten Schlosses, in einem Antiquitätenmagazin oder bei einem Maskenverleiher befindet (I, 735).[8] In diesem Theater erteilt Hassenreuther seinen dramatischen Unterricht. Die Beschreibung der Szene und alles, was in diesem Akt folgt, hat einen tieferen Sinn. Die Gestalten verstecken sich voneinander, und in einem Versteckspiel, das komisch wirkt, erscheint der Betrug als Träger der Handlung. Durch Betrug versucht Frau John sich an einem Kind zu vergreifen; Walburga und Spitta halten ihr Verhältnis vor

---

[8] Gerhart Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Centenar Ausgabe, Bd. 2 (Frankfurt am Main: Propyläen Verlag, 1965). Alle folgenden Zitate aus diesem Werk erscheinen im Text mit Akt- und Seitenzahl.

Hassenreuther geheim; Hassenreuther trifft sich heimlich mit seiner Geliebten. Jetzt wirkt diese Darstellung des Theaters, in dem man versteckt, lügt, verrät, und auch komisch darstellt, als Gegensatz zu der realen Welt, die sich immer mehr im Laufe des Dramas zeigt. Die Lüge, deren sich Frau John bedient, führt sie allmählich zur Tragödie, und das Komische des ersten Aktes trägt in sich nichts von der realen tragischen Welt der Johns. Schon dieser Unterschied zwischen der Welt des Hassenreuther-Theaters und der wirklichen Geschichte der Familie des Maurerpoliers John deutet ironischerweise den Zwiespalt zwischen Kunst und Wirklichkeit an.

Während dieses Versteckspieles, das man auch als die Flucht vor dem Realen betrachten kann, geschieht dann das Gespräch zwischen Hassenreuther und Spitta, in dem dieses Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit berührt wird. Spitta ist eine Reflexion Hauptmanns auf das Problem des Intellektuellen seiner Zeit. Er ist in der alten Tradition erzogen worden, in einer Welt, wo die alten Normen herrschen, und er versucht sich davon freizumachen. Er weigert sich, Pastor zu werden; die Theologie ist für ihn nur eine lange Geschichte schwerer innerer Kämpfe, und eine positive Änderung sieht er in der Schauspielkunst (I, 751). Zweifellos reflektiert der junge Intellektuelle dramaturgische und poetologische Anschauungen Hauptmanns (vgl. Sprengel, 1982, 304). Er dient als Vehikel für Hauptmanns soziale Kritik und für seine

Reflexionen über die naturalistische Bühnenpraxis. Der Träger des Traditionellen und Klassischen ist Spittas Gegner, der Lehrer Hassenreuther. Die beiden bilden so zwei Gegensätze, die im Drama das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit zum bedeutenden Thema machen.

Die Frage, ob die Kunst eine direkte Darstellung der sozialen und psychologischen Realität erreichen kann (Rogowski x), potenziert Spitta am Ende des ersten Aktes im Gespräch mit Hassenreuther. Spitta reflektiert kritisch über das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, wobei er der Meinung ist, daß die Theaterkunst das reale Leben darstellen soll: "Wenn es im Leben solche Käuze gibt, wie mich, warum soll es nicht auch auf der Bühne solche Käuze geben?" (I, 752). Hassenreuther dagegen vertritt die alte, klassische Kunstrichtung von Goethe und Schiller, und als Folge dessen stimmt er mit seinem Schüler nicht überein. Er ist der Vertreter der komplexen Realität um Spitta, mit der er auskommen lernen muß. Doch scheint es, Hassenreuther ist hier nicht nur diese von Hauptmann kritisch dargestellte Welt, sondern man vermutet in ihm eine Verkörperung der idealistischen Dichtungsweise. Seinen Idealismus sieht man nicht nur in dem Lob des Klassischen, sondern auch in allgemeinmenschlicher Hinsicht ist Hassenreuther der Vertreter einer Flucht in die poetischen Träume, und damit einer Darstellung der Wirklichkeit, nicht wie sie ist, sondern wie sie ihm in

seiner illusionären Welt vorkommt. Er hat wenig oder sogar gar kein Gefühl für die Ereignisse in seiner nahen Umgebung, verliert sich ständig in Lieder und lateinische Redewendungen, und in jedem Auftritt bringt er etwas Theatralisches oder Nichtreales vor. In seiner Idealisierung der Welt zeigt er sein ganzes Unverständnis der realen Situation, die nur einen Stock weiter unten zu finden ist.

Im zweiten Akt gibt Hassenreuther dem Verhältnis zwischen der Theaterkunst und der Wirklichkeit ein ironisches Gepräge. Verloren in seiner Welt, kommt er, um Frau John zur frohen Geburt zu gratulieren. Hier, in dieser kleinbürgerlichen Welt, zeigt er sich als Künstler aber auch als Vertreter des gehobenen Bürgertums. Das Unverständnis der Situation von Frau John ist Widerspiegelung seines Idealismus, aber auch seiner bürgerlichen Herkunft, die für das Leben der Armen wenig Gefühl zeigt. Selbst Frau John deutet das am Ende des Aktes an: "Angst! - Sorje! - Da wißt ihr nischt von" (II, 773).

Ohne Rücksicht auf diese wahre Welt im zweiten Stock setzt Hassenreuther seine künstlerischen Weltanschauungen in seinem Theater fort. Er übersieht jede Komplikation und Katastrophe in der Familie Johns, veranstaltet die Szenen mit seinen Schülern und macht auf diese Weise die Kluft zwischen dieser Welt der Theaterkunst, zwischen diesen schönen Traumvisionen, wo alles so komisch und gelehrt ist, und der komplexen Tageswirklichkeit, die das Drama darstellt. Der Kontrast

dieser zwei Welten erreicht einen Höhepunkt im dritten Akt. Während man auf eine komische Weise aus Schillers *Braut von Messina* zitiert und gleichzeitig eine Diskussion zwischen Spitta und Hassenreuther über die Funktion der Kunst oder des Theaters führt, beginnt schon die Tragödie der Frau John. Spitta negiert den ganzen sonoren Bombast der *Braut von Messina* (III, 777), leugnet die Kunst des Sprechens und behauptet, daß unter Umständen ein Barbier oder eine Reinemachefrau ebensogut ein Objekt der Tragödie sein könnte als Lady Macbeth oder König Lear (III, 778). Spitta betrachtet die Kunst und das reale Leben als eine Einheit, Hassenreuther dagegen, als der Vertreter der idealistischen Welt, trennt das reale Leben und dessen Alltagsmenschen von diesen heroisierenden Tragödien. Es ist nicht zufällig dann, daß Hassenreuther Spitta eine Ratte nennt, in der die Gefahr für die Kunst, aber auch das ganze System, liege:

> Sie sind eine Ratte! aber diese Ratten fangen auf dem Gebiete der Politik - Rattenplage! - unser herrliches neues geeignetes Deutsches Reich zu unterminieren an. Sie betrügen uns um den Lohn unserer Mühe! und im Garten der deutschen Kunst - Rattenplage! - fressen sie die Wurzeln des Baumes des Idealismus ab: sie wollen die Krone durchaus in den Dreck reißen. - In den Staub, in den Staub mit euch! (III, 780)

Der Idealismus, den er so stark verteidigt hat, hindert ihn auch in dem Moment, als John erscheint, daran das Reale zu verstehen; statt dessen macht er eine ironische Bemerkung über Spittas Tragödieanschauungen: "Da kommt ihre tragische Muse Spitta" (III, 780).

Obwohl aber zwischen Spitta und seinem Lehrer ein Gegensatz besteht, der sich zuerst in Kunstanschauungen und dann in dem Zwiespalt zwischen dem Neuen und Alten zeigt, obwohl der junge Intellektuelle zum Fortschritt neigt, gewinnt man im Laufe des Dramas doch eine skeptische Distanz zu demjenigen, der die Welt ändern will. Spitta baut schöne Bilder und Erzählungen von sich selbst auf, die so schön in die Umwelt hineinpassen. Ihm gelingt es, von sich ein vielsagendes Bild zu machen, indem er sagt: "In uns liegen die Keime. Der Boden lockert sich schon. Wir sind, wenn auch noch unterirdisch, die künftige Ernte! Wir sind die Zukunft!" (IV, 804). Doch bietet Spitta außerhalb dieser schönen Theorien keinen Beweis von seiner Fähigkeit, das Theoretische im realen Leben durchzuführen. In seinen Kunstanschauungen über den Gegenstand der Tragödie hat Spitta Recht, doch ähnlich wie sein Lehrer hat er keine Ahnung von der wirklichen Tragödie, die um ihn herum geschieht. Er diskutiert mit Hassenreuther feine Punkte des Dramas, bleibt aber blind dafür, daß die Situation der Frau John eine fatale ist. Sein redlicher Kampf gegen die alte Kunst und Vaterwelt spielt sich abseits von der leidvollen John-Welt ab, und demzufolge trägt er in sich eine Ironie. Auf diese Weise folgt Spitta den früheren Intellektuellen Hauptmanns und Ibsens; er will den rettenden Helden spielen, proklamiert sich als Erlöser, kann aber in der Wirklichkeit keine Erlösung für das reale Leiden bieten. Spitta bewirkt

so, wie Hassenreuther, die Schönheit, die man genießen will, während draußen eigentlich die Wirklichkeit mit allen ihren Problemen noch immer lauert. Am Ende des dritten Aktes erscheint diese Schönheit der idealisierten Welt im ironischen Licht. Während Hassenreuther als Komödiant laut diskutiert, welche von den Frauen die Mutter des Kindes ist, Piperkarcka oder Frau Knobbe, stirbt das erschöpfte Kind, in dem der Theaterdirektor nur eine neue Vorstellung sieht. Mit dieser Szene scheint das Drama wieder, die schöne Poesie oder das Theater in Frage zu stellen.

Besonders die ganze tragische Situation der Frau John geschieht unabhängig von allen diesen idealisierten Bildern, die Hassenreuther schafft. Dadurch betont Hauptmann den Zwiespalt zwischen der Welt der Kunst und der Welt der sozialen Wirklichkeit. Hassenreuther zeigt noch einmal die Blindheit für diese Realität, wenn er dann im letzten Akt wieder die Wirklichkeit verkennt und unbewußt eigentlich auf seine Unfähigkeit anspielt, indem er sich kritisch über den Irrtum der Frau John äußert (V, 829). Als diese dann Selbstmord begeht, kommt er am Ende in Widerspruch mit sich selbst: "Die Tragik
ist nicht an Stände gebunden. Ich habe das Ihnen stets gesagt" (V, 831).

Mit den *Ratten* weist Hauptmann wieder darauf hin, wie die traditionelle Poesie als Flucht aus der Realität dient, und stellt sich kritisch gegen diese poetische Darstellung der sozialen Wirklichkeit,

indem er einfach Hassenreuthers Welt der Kunst oder des Theaters der wirklichen Welt der Johns gegenüberstellt. Dem tragischen Ende der Frau John, die Teil eines Gesamtdramas ist, steht der offene Schluß des Hassenreuther-Melodramas gegenüber, was eine kritische Reflexion darüber herausfordert, wie die Kunst eigentlich soziale Probleme nicht löst, sondern nur eine Flucht in die idealisierte Welt bietet. Der Gegensatz zwischen diesen zwei Strängen betont so noch stärker die Kluft zwischen den von Hassenreuther und Spitta gehegten Idealen und der Wirklichkeit der tragischen John-Situation.

VI.

Schlußbemerkung

Die Beschäftigung mit den intellektuellen und künstlerischen Männern in den Dramen von Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen hat nicht nur die Vergleichsmöglichkeiten zwischen den beiden Autoren aufgezeigt, sondern auch einen bis jetzt vernachlässigten Aspekt des naturalistischen Dramas betont: nämlich, die Tendenz des naturalistischen Dramas zur selbstreflexiven Thematisierung des problematischen Verhältnisses von Kunst, Literatur und Drama zu moralischen und sozialen Problemen.

In diesem Kontext führt diese Arbeit zu folgender Schlußfolgerung: Die schon in Holz' Lyrik bestehende Kombination von Sozialkritik und satirisierender Kritik der traditionellen Poesie, die auch in den späteren Skizzen zu sehen ist (vgl. Scherpe 127), sieht man auch in den Dramen von Ibsen und Hauptmann. Mit dieser Kombination von poetologischen und sozialen Elementen in ihren Dramen verbinden Hauptmann und Ibsen ihre Polemik gegen die traditionelle Kunst mit sozialen Themen und reflektieren kritisch und ironisch über die Neigung der traditionellen Kunst, vor der komplexen Tageswirklichkeit in schöne Poesie zu fliehen. Die intellektuellen und künstlerischen Männer zeigen

sich dabei als die Exponenten der idealistischen Interpretationen der sozialen Problematik, die das Drama ständig widerlegt. Die Flucht in die traditionelle Kunst und ihre idealisierten Visionen betont das nichtproduktive Verhältnis der Intellektuellen zu den modernen sozialen Problemen, zeigt aber auch die Beschränkung der alten Poesie, die diese Probleme idealisiert und verschönert, aber nicht heilt. So wird nicht nur die Misere der sozialen Wirklichkeit, sondern auch die Nutzlosigkeit alter Kunst gegenüber einer solchen Misere dargestellt.

Die Intellektuellen bringen einige Anschauungen ihrer Autoren zum Ausdruck, dienen aber dabei nicht als ihr Sprachrohr. Eher sind sie Vehikel der kritischen Reflexion über ihre fragwürdige Tätigkeit. Sie zeigen sich als angebliche Kämpfer, Reformer und Revolutionäre, die die bestehende komplexe soziale Situation ändern wollen, aber später eigentlich auf halbem Wege scheitern. Diese Männer wollen modern und fortschrittlich wirken, aber sie sind noch immer von altmodischen Ideen besessen. Auf eine beschränkte und naive Weise offenbaren sie dadurch einen ironischen Kontrast zwischen dem, was sie wollen und dem, was sie wirklich tun können. Das einzige, wozu sie sich fähig zeigen, ist die Neigung, die Augen vor der sozialen Wirklichkeit zu schließen. Sie fliehen vor den Problemen und finden die innere Befriedigung in den Texten der alten Poesie oder Kunst, die das Leben idealisieren und

verschönern. Sie neigen mehr dazu, sich zu schönen Phrasen klassischer Prägung zu wenden, anstatt sich mit der Wirklichkeit zu befassen.

Loth und Werle zeigen sich als egoistische und skrupellose Männer, die keine persönliche Verantwortung akzeptieren. Sie greifen nach allen möglichen Mitteln (Werle zur Intrige, Loth zur Flucht), um ihre Ziele zu rechtfertigen. Mitleid, Liebe und Schuld sind dabei Kategorien, die diese Idealisten nur theoretisch verstehen aber nicht praktisch anwenden können. Ihr skrupelloses Verhältnis zu den gefangenen Frauen zerstört deren Leben und endet im Tod. Die Flucht vor der sozialen Problematik, die Hauptmanns Intellektueller Loth in der Literatur eines Felix Dahn findet, stellt die Rolle in Frage, die er im Drama zu spielen versucht. Die Evozierung der früheren Literatur betont dabei die Kluft zwischen den Idealen des Intellektuellen und der bestehenden Situation, in der er sich befindet.

Die Unfähigkeit, sich mit der bestehenden Situation abzufinden, ist bei Johannes Vockerat und Johannes Rosmer sehr deutlich. Diese Intellektuellen versuchen, den Anforderungen der neuen Zeit gerecht zu werden. Aber sobald sie begreifen, daß "ihre Vision, von der ihr Tun und Trachten bestimmt wurde, nicht mit den Forderungen des Tages in Einklang zu bringen war" (Rieger 123), neigen sie zur Resignation. Sie fliehen vor der komplexen Tageswirklichkeit zunächst in die Lektüre und die Wissenschaft. In ihrer Unfähigkeit, die Kluft zwischen der Welt ihrer

Ideale und der sozialen Wirklichkeit zu überwinden, begehen sie Selbstmord.

Dieser Zwiespalt zwischen einer idealisierten Welt der Kunst und der komplexen Tageswirklichkeit wird bei Crampton und Stockmann in ihrer ständigen Neigung zur Pose und Deklamation sichtbar. Stockmann versucht die traditionelle idealisierte heroische Rolle zu spielen: Crampton sucht die idealisierte Welt in alter Poesie und im Alkohol, wo man die Wirklichkeit in einem anderen Licht darstellt oder sieht. Alle diese Intellektuellen und Künstler, wie auch Rubek, Spitta und Hassenreuther, Brendel und Hjalmar Ekdahl, neigen zum Idealisieren und finden in der alten Poesie alles, was sie im alltäglichen Leben nicht finden können. Diese arroganten Intellektuellen rufen dabei eine kritische Distanz zu ihrer Haltung, aber auch zu der idealisierten Welt der traditionellen Kunst hervor.

Die Darstellung der Intellektuellen, die trotz ihrer angeblichen Bereitschaft zur Änderung der sozialen Wirklichkeit eigentlich dazu neigen, sich mit der Rolle eines Messias zu identifizieren, stellt nicht nur ihren, sondern auch den Realismus der Dramen, in denen sie erscheinen, in Frage. Hauptmann und Ibsen, wie auch Holz, reflektieren durch kritische Distanz zu ihren Intellektuellen auch selbst-ironisch über den Realismus ihrer Dramen. Man vermutet also bei ihnen eine Selbstironie, mit der sie alle poetischen Fluchtversuche und auch ihre eigene in Frage

stellen. Ihre Dramen zeigen eine kritische Distanz zur Flucht in eine nichtreale Welt der Kunst, reflektieren aber auch kritisch über sie selbst als künstlerische Werke. Sie machen nämlich die soziale Misere zum poetischen Gegenstand und stellen die Probleme der Wirklichkeit realistisch dar, aber sie bieten keine positive oder produktive Änderung an. Sie enden entweder im Selbstmord oder mit einem offenen Schluß. So zeigen nicht nur die intellektuellen und künstlerischen Männer ihre Wendung zu alter Kunst und Poesie. Das macht manchmal auch das Drama selbst.

Hauptmann und die anderen deutschen Naturalisten wenden sich in gewisser Hinsicht von Ibsens Darstellung emanzipierter Frauen ab. Sie gehen noch realistischer, wie z.B. mit den Problemen der Befreiung, um und betonen eher die Gefangenschaft in dem sozialen System. Aber sie setzen Ibsens kritische Darstellung der intellektuellen Männer intensiv fort. Sie fördern das kritische Bewußtsein darüber, daß die beschränkte soziale Situation geändert werden muß. Die Ähnlichkeit, die bei der Analyse von Ibsens und Hauptmanns Intellektuellen deutlich wird, zeigt wie Hauptmann die bei seinem Vorgänger Ibsen betonte Kritik gegen die Intellektuellen weiterdenkt. Hauptmanns Kritik widerlegt damit die Annahme, er und die deutschen Naturalisten seien gegen Emanzipation und soziale Änderungen. Hauptmann gibt uns eine reale Darstellung davon, wie die problematische soziale Situation jede Änderung

unterdrückt und weist damit auf die verdächtige Rolle der intellektuellen und künstlerischen Männer hin. Trotz ihrer heroischen Posen fallen ihre zweifelhafte Natur und Tätigkeit ins Auge. Hauptmann intensiviert die kritische und selbst-ironische Haltung der sozialen Kritik Ibsens. Die beiden Autoren zeigen so, wie die Intellektuellen die komplexe Tageswirklichkeit und sogar die Lage der Frauen darin ändern wollen. Sie wollen wie Reformer und Helden aussehen, verschlimmern aber die bestehende Situation. Diese Darstellung der intellektuellen Tätigkeit bewirkt eine kritische Distanz zu der Neigung der Intellektuellen, die Änderung der sozialen Situation und die Antwort auf soziale Probleme in idealistischen und heroisierenden Tragödien mit unzulänglichem Bezug zum realen Leben zu erwarten.

Bibliographie

Primärliteratur

Hauptmann, Gerhart. *Sämtliche Werke*. Centenar Ausgabe. Hrsg. Hans-Egon Hass. Band 1. Frankfurt/M: Ullstein, 1966.

---. *Sämtliche Werke*. Centenar Ausgabe. Hrsg. Hans-Egon Hass. Band 2. Frankfurt/M: Propyläen, 1965.

Ibsen, Henrik. *Ein Volksfeind. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Berlin: Steglitz, 1907.

---. *Rosmersholm. Schauspiel in vier Akten*. Berlin: Fischer Verlag, 1887.

---. *When We Dead Awaken*. England: Absolute Classics, 1990.

---. *Die Wildente. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Berlin: Steglitz, 1907.

Zitierte Sekundärliteratur

Bahr, Hermann. "Zur Kritik der Kritik." *Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1890-1918*. Hrsg. Manfred Diersch. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1985.

Barnstorff, Hermann. *Die soziale, politische und wirtschaftliche Zeitkritik im Werke Gerhart Hauptmanns*. Jena: Walter Biedermann Verlag, 1938.

Barranger, Milly S. *Henrik Ibsen*. Woodbury, New York: Barron's Educational Series, 1969.

Bellmann, Werner. *Dramen des Naturalismus. Interpretationen.* Stuttgart: Reclam, 1988.

Berger, Alfred. *"Ibsens Rosmersholm." Studien und Kritiken.* Leipzig: Eduard Avenarius, 1900.

Bering, Dietz. *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.

Bernhardt, Rüdiger. *Henrik Ibsen und die Deutschen.* Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, 1989.

Cowen, Roy. *Der Naturalismus.* München: Winkler Verlag, 1973.

Downs, Brian W. *Ibsen. The Intellectual Background.* Cambridge: University Press, 1946.

Duwe, Wilhelm. *Ausdrucksformen deutscher Dichtung vom Naturalismus bis zur Gegenwart.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965.

Engert, Rolf. *Henrik Ibsen als Begründer des dritten Reiches.* Leipzig: R. Voigtländer Verlag, 1921.

Ernst, Paul. *Henrik Ibsen.* Berlin: Schuster & Loeffler Verlag.

Gerland, Oliver. "Enactment in Ibsen." *Critical Essays on Henrik Ibsen.* By Charles R. Lyons. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Guthke, Karl S. *Gerhart Hauptmann, Weltbild im Werk.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

Haakonsen, Daniel. "The Play-within-the-Play in Ibsen's Realistic Drama." *Critical Essays on Henrik Ibsen.* By Charles R. Lyons. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Hamburger, Käte. *Ibsens Drama in seiner Zeit.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

Hanstein, Adalbert von. *Das jüngste Deutschland*. Leipzig: Voigtländer, 1901.

Hauptmann, Gerhart. *Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater*. Hrsg. Martin Machatzke. Berlin: 1963.

Heise, Wilhelm. *Das Drama der Gegenwart. Analysen zeitgenössischer Bühnenwerke*. Band 3. Leipzig: Philipp Reclam, 1923.

Hoefert, Sigfrid. *Das Drama des Naturalismus*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 1979.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Associated University Press, 1984.

Hortenbach, Jenny. *Freiheitsstreben und Destruktivität*. Oslo: Universitetsforlaget, 1965.

Ibsen, Henrik. *Dichter über ihre Dichtungen*. Teil II. Hrsg. Verner Arpe. Stockholm: Heimeran, 1972.

Ingunn-Moe, Vera. *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983.

Jürgensen, Hans. Henrik Ibsens Einfluß auf Hermann Sudermann. Diss. Lausanne. Heilbronn a.N.: Otto Weber Verlagsdruckerei, 1903.

Kafitz, Dieter. "Struktur und Menschenbild naturalistischer Dramatik." *ZfdPh* 97 (1978): 225-35.

Kersten, Gerhard. "Zu einem russischen Gedicht in Gerhart Hauptmanns Drama 'Einsame Menschen'." *Ost und West, Aufsätze zur slawischen Philologie*. Hrsg. Alfred Rammelmeyer. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966.

Leppmann, Wolfgang. *Gerhart Hauptmann. Leben, Werk und Zeit*. Bern: Scherz Verlag, 1986.

Linduschka, Heinz. *Die Auffassung vom Dichterberuf im deutschen Naturalismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1978.

Lukács, Georg. "Marx and the Problem of Ideological Decay." *Critical Essays on Henrik Ibsen*. By Charles R. Lyons. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Lyons, Charles R. *Critical Essays on Henrik Ibsen*. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Marshall, Alan. *The German Naturalists and Gerhart Hauptmann*. Frankfurt/M: Peter Lang, 1982.

Maurer, Warren R. *Gerhart Hauptmann*. Boston: Twayne Publishers, 1982.

McInnes, Edward. *German Social Drama 1840-1900: From Hebbel to Hauptmann*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1976.

Meyer, Hans Georg. *Henrik Ibsen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

Meyer, Michael. *Ibsen. A Biography*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1971.

Moses, Montrose J. *Henrik Ibsen. The Man and his Plays*. New York: Mitchell Kennerley, 1908.

Münchow, Ursula. *Deutscher Naturalismus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1968.

Oellers, Norbert. "Spuren Ibsens in Gerhart Hauptmanns frühen Dramen." *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*. Hrsg. Beda Allemann und Erwin Koppen. Berlin: Walter de Gruyter, 1975.

Paul, Fritz. *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969.

Rathaus-Hoffmann, Käthe. "Das Urbild des Kollege Crampton." *Gerhart Hauptmann und sein Werk*. Von Ludwig Marcuse. Berlin: Franz Schneider Verlag, 1922.

Rogowski, Christian. *Implied Dramaturgy. Robert Musil and the Crisis of Modern Drama*. Riverside: Ariadne Press, 1993.

Scherpe, Klaus R. "Der Fall Arno Holz. Zur sozialen und ideologischen Motivation der naturalistischen Literaturrevolution." *Positionen der literarischen Intelligenz zwischen bürgerlicher Reaktion und Imperialismus*. Kronberg: Scriptor, 1973: 121-178.

Schmidtbonn, Wilhelm. "Ein unbekanntes Stück Gerhart Hauptmanns." *Gerhart Hauptmann und sein Werk. Von Ludwig Marcuse*. Berlin: Franz Schneider Verlag, 1922.

Schulz, Gerhard. "Gerhart Hauptmanns dramatisches Werk." *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1980.

Shaw, Leroy R. *Witness of Deceit. Gerhart Hauptmann as Critic of Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1958.

Sinden, Margaret. *Gerhart Hauptmann, The Prose Plays*. Toronto: University of Toronto Press, 1957.

Sprengel, Peter. "Gerhart Hauptmann." *Deutsche Dichter - Realismus, Naturalismus und Jugendstil*. Hrsg. Gunter Grimm und Frank Reiner Max. Bd. 6. Stuttgart: Reclam, 1989.

---. Gerhart Hauptmann. *Epoche - Werk - Wirkung*. München: Verlag C. H. Beck, 1984.

---. *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982.

Stuyver, Clara. *Ibsens dramatische Gestalten*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1952.

Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Tennant, P. F. D. "Exposition." *Critical Essays on Henrik Ibsen*. By Charles Lyons. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Thalmann, Marianne. *Henrik Ibsen, ein Erlebnis des Deutschen*. Hrsg. Ernst Elster. Marburg: Elwert, 1928.

Wais, Kurt K. T. *Henrik Ibsen und das Problem des Vergangenen im Zusammenhang der gleichzeitigen Geistesgeschichte*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1931.

Whitinger, Raleigh. "Gerhart Hauptmann's *Vor Sonnenaufgang*: On Alcohol and Poetry in German Naturalist Drama." *The German Quarterly* 63 (1990): 83-91.

Woerner, U. C. *Gerhart Hauptmann*. Berlin: Alexander Duncker Verlag, 1901.

Young, Robin. *Time's Disinherited Children. Childhood, Regression and Sacrifice in the Plays of Henrik Ibsen*. Norwich: Norvik Press, 1989.